

VIORICA GUY MARICA

SEBASTIAN HANN

Viorica Guy Marica

SEBASTIAN HANN

**Editura Dacia
Cluj 1972**



AMOREM NOBIS DII RECUSARUNT.
OPUS PIENTISSIMO ANIMO SCRIPTUM
ACCIPERE.

Cuprins

Introducere	9
I Descinderea	13
II Statornicirea (1675—1681)	23
III Ascensiunea (1682—1687)	43
IV Apogeul (1688—1699)	69
V Crepuscul (1700—1713)	108
VI Cronologia lucrărilor nedatate	117
VII Lucrări în discuție	140
Postfață	143
Catalog	145
Prescurtări bibliografice	184
Note	194
Indice	206
Localități din Transilvania	206
Localități străine cu denumiri în mai multe limbi	213
Lista ilustrațiilor	214

Notă: Grafia numelor proprii, aparținând unor persoane contemporane cu argintarul, respectă ortografia secolului al XVII-lea, așa cum apare în documente și în inscripții.

Introducere

Împrejurări dramatice au determinat în secolul al XVII-lea oscilații profunde în viața Transilvaniei, acut resimțite în acele etape în care rivalitatea austro-otomană se accentua pe plan politico-militar. Aflat sub suzeranitatea Sublimei Porți, Marele Principat autonom a beneficiat totuși de o mai nestingherită dezvoltare a instituțiilor locale și mai ales de strângerea relațiilor cu cele „două Valahii”, Țara Românească și Moldova, în toate domeniile vieții social-istorice.

Deși balansează între limitele unui anumit flux și reflux, impus de vicisitudinile politice, viața economică înregistrează periodic un real avânt. Se intensifică producția manufacturieră și exploatarea miniere, ca o consecință a nevoii mai ales de metale nobile, destinate monetărilor și atelierelor de aurari. Relațiile comerciale cu Imperiul Otoman și în genere cu Levantul — mediate de Țara Românească — dobândesc amploare, căci deținând Buda, important centru de intersecție a căilor de comunicație spre Apus, turcii exercitau în această direcție un control restrictiv. Mai puțin activ în unele intervale, negoțul cu Viena, Veneția și Polonia s-a menținut totuși. N-au lipsit nici unele tentative îndrăznețe de a stabili relații de schimb mai îndepărtate, de pildă cu Scoția și Suedia¹.

Stringerea relațiilor politico-militare cu țările române se reflectă prin tratatele de alianță antiotomană succesiv încheiate de Gheorghe Rákóczi al II-lea cu Constantin Șerban la Tîrgoviște (1655), apoi cu Mihnea al III-lea la Tîrgu-Mureș (1659). Acestea sînt urmate de tratatul de „alianță veșnică” dintre Transilvania și Valahia pe care domnul Șerban Cantacuzino și principele Mihai Apafi I îl semnează în 1685.

Eșecul suferit sub zidurile Vienei (1683) obligase oștile otomane să se retragă, metodic urmărite de armata austriacă. Sub conducerea generalului Anton Caraffa aceasta înaintează în Transilvania, care este obligată să accepte prin tratatul hallerian de la Viena (1686) „ocrotirea” imperială. În 1691 diploma leopoldină consacră irevocabil subordonarea principatului a cărui autonomie devenea limitată. Împovărătoare, contribuțiile de război au fost agravate de presiunile fiscalității, de obligația de a întreține trupele de mercenari și de prestarea unor lucrări publice.

Împrejurările acestea vor determina izbucnirea răscoalei antihabsburgice a *curuților*, sub conducerea lui Francisc Rákóczi al II-lea, înscriind între 1703—1711 o perioadă extrem de agitată în istoria principatului.

În aceste prea tulburate și instabile vremuri, Transilvania a cunoscut însă și perioade de prosperitate, însoțite de progrese pe tărîmul culturii. Învățămîntul se dezvoltă tinzînd spre un nivel didactic superior, ilustrat de colegiul din Sibiu (1647—1653) și de școala română din Făgăraș, înființată la 1657 de Suzana Lorántffy, văduva principelui Gheorghe Rákóczi I. Numeroși absolvenți ai școlilor transilvănene, îndeosebi cei ai gimnaziilor evanghelice din orașele săsești, obțin titluri academice în străinătate. Numărul celor care studiau la Wittenberg, Strasbourg, Heidelberg, Jena, Leipzig, Königsberg, de asemenea în Italia, îndeosebi la Padova, Bologna și la Roma, ajungînd pînă în Țările de Jos, crește considerabil în secolul al XVII-lea. Numai în 1654 se inițiau în teologie și filozofie la universitatea din Wittenberg 36 de studenți transilvăneni. În anul 1662 afluența acestora în sînul universităților germane pare a fi fost deosebit de ridicată, după cum reiese din mențiunile documentare (*eine „Unzahl, die in Deutschland studieren“*)².

Circulația ideilor se amplifică, o mentalitate mai îndrăzneată, pătrunsă de principiile umanismului și ale postumanismului, pune stăpînire pe spiritele care încep să întrevadă perspective dincolo de adversitatea fortuită a unor stări de fapt. Versatilitatea evenimentelor nu inhibă, ci pare să stimuleze conexiunile în evoluția social-istorică a celor trei țări române, accentuînd fenomenul unității lor cultural-artistice. Multiseculare, relațiile devin mai aderente, se manifestă printr-o împletire organică a înrîuririlor reciproce, favorizate de un destin comun. O anumită permeabilitate, deopotrivă manifestată în cultură și artă, îngăduie fertilizarea patrimoniului tradițional prin absorbția și asimilarea consecventă a unor principii novatoare ce tindeau să devină bun omologat.

Fenomenul acesta este limpede ilustrat și în domeniul argintăriei, meșteșug artistic de străveche tradiție în Transilvania, ale cărui produse se caracterizau prin complexitate stilistică și acuratețe tehnică, ridicate adesea la treapta virtuozității.

Sibiul, Bistrița și Brașovul, urmate de Mediaș și Sighișoara erau repute, încă din secolul al XIV-lea, pentru iscusitele ateliere de argintari. În veacurile următoare s-au afirmat paralel centrele din Baia-Mare, bogată în zăcămintele aurifere, Clujul căruia meșteșugul aurăriei i-a adus faima de „orașul-comoară“, Oradea, în sfîrșit cele cu un rol secundar ca: Alba-Iulia, Tîrgu-Mureș, Satu-Mare, Aiud și Dej. Date peremptorii referitor la organizarea în bresle a argintarilor deținem doar din secolul al XV-lea, ceea ce nu exclude firește posibilitatea existenței lor faptice într-o fază anterioară, ci mai curînd o implică.

Stilul aborigen cristalizat prin contribuția acestor ateliere relevă caractere proprii, impunându-și specificul, evocat nu odată dincolo de granițe sub denumirea acelui *modo transsilvano* — ce se referea la smalțul filigranat — menționat pentru prima dată la 1508³. Tehnică, morfologie și decor prezintă particularități pregnante ce pot fi lesne deslușite, în ciuda unor înrudiri cu piesele de import și a unor analogii ce indică relații cu factura unor ateliere din anumite zone europene. Stăpânirea sigură a celor mai variate procedee se îmbină de cele mai multe ori cu o imaginație inventivă, ce explică deplin sugestivitatea decorului, chiar și în cazurile când adaptează un repertoriu morfologic și decorativ generalizat în Europa.

Diferențierile persistă și în raport cu lucrările de argintărie realizate în Țara Românească și Moldova, în pofida unor interferențe asidue și a contribuțiilor ample aduse de meșterii transilvăneni la patrimoniul orfevrăriei din țările române. Chiar și în cazurile în care tematica pieselor comandate impunea o riguroasă respectare a iconografiei ortodoxe, legată de stilul bizantino-balcanic, amprenta specifică artistului transilvănean se lasă recunoscută.

Se pare că o primă influență, favorizată de relațiile comerciale cu Florența și centrele litoralului adriatic: Veneția, Zara, Ragusa, a fost cea italiană. Unii *mercatori* florentini și venețieni, de obicei și cămătari, au deținut în secolul al XV-lea monopolul exploatării pentru minele de aur de la Zlatna și Baia-de-Arieș, exercitând ocazional și controlul asupra frapei monetare din Sibiu⁴. În secolul următor are loc expansiunea unor importante firme sud-germane, reprezentate de mari bancheri, cămătari și negustori (*domini mercatores*). În 1527, firma Fugger din Augsburg luase în arendă minele de aur, de argint și de sare⁵ iar firma Haller din Nürnberg avea să exercite prin Petrus Haller (1490? — 1569), cel mai remarcabil reprezentant al său în Transilvania, o influență economică de lungă durată⁶. Coloniile germane din Spišs și de la Cracovia au jucat deopotrivă un rol activ nu numai în medierea relațiilor de schimb, ci și în transmiterea înrîuririlor artistice sud-germane în zona central-răsăriteană a Europei, inclusiv Marele Principat.

Victorioasă în secolul al XVI-lea, Renașterea lasă în umbră tehnicile pentru care argintarii transilvăneni din epoca gotică manifestaseră o largă preferință. Eludind pe de o parte policromia smalțurilor, pe de alta contrastele de umbră-lumină obținute prin ajurare și decupare (*Schnitttechnik*), argintarii acestui veac optează pentru efectele sculpturale. Procedul boselării (*Buckelung*, *bosselage*), practicat îndeosebi în perioada goticului târziu și slujind la realizarea unor motive turgescențe, cu aspectul unor bosc (cocoase) hemisferice sau elipsoidale, se menține în secolul al XVII-lea, dar este amplu concurat de reliefarea prin ciocănire (*Treibtechnik*, *martelage*, *repoussé*). Mai puțin proeminente, ornamentele

sînt obținute prin ciocănirea pe dos a foi de argint, indusă cu un strat de rășină (mastic), așezată peste o matriță de lemn sau de metal ale cărei forme se transpun prin lovituri mărunte și dese. În felul acesta tranziția plastică a suprafețelor devine moderată, punînd în valoare gradăția modelării. Tehnica aceasta își găsește completări prin corelarea cu procedeul turnării, cizelării, gravării, zimțării sau punctării (*Punzieren*).

Smalțul revine uneori într-o variantă specifică veacului al XVII-lea, cunoscută sub denumirea de „smalț pictural” (*Maler-Email*). Dobîndit prin arderea succesivă a fiecărui strat de culoare, acesta se deosebește radical de smalțul filigranat (*Drahtemail*, *Filigranschmelz*), înrudit cu smalțul celular sau alveolar (*Zellenschmelz*, *émail cloisonné*), a cărui epocă de glorie fusese secolul al XV-lea.

Transmițînd desigur și motivele nord-italiene, îndeosebi veneto-lombarde pe care le asimilase, influența sud-germană s-a accentuat considerabil în secolele XVI—XVII, menținîndu-se și în secolul al XVIII-lea, cînd va fi însă concurată de cea austriacă, vieneză.

Perpetuîndu-se, stilul Renașterii tîrzii e contaminat de morfologia barocă și se dezvoltă în argintăria transilvăneană sub egida acestei înrîuriri, exercitată atît prin relații directe, cît și prin intermediul cărților cu modele, de asemenea prin obiectele importate de preferință de la Augsburg și Nürnberg. Asemenea piese au fost deopotrivă semnalate în tezaururile princiare, monahale și chiar boierești din Principate, adeverind ampla lor difuzare.

Preferința pentru decorul vegetal se menține, dar frunzele și lujerele se răsucesc, corolele par bătute de vînturi, contorsionate într-o mișcare impetuoasă a petalelor abundente, carnoase, de o opulență ce amenință să invadeze suprafața obiectelor. Lambrechini, măști, uneori figuri de *putti* se împletesc în profuziunea florală ce trădează intervenția spiritului baroc. Totuși, un anumit echilibru se menține în organizarea decorului, datorită simetriilor și contrasimetriilor, adesea neaparente, ce imprimă o ritmică sacadată, alteori doar diversă, dar armonioasă acestui joc exuberant. Scenele cu figuri umane constituie pînă la Sebastian Hann o apariție sporadică, cel puțin în accepția unor imagini complexe pe care le va aborda printre cei dinții.

De aceea, opera sa are pentru istoria argintăriei transilvănene din acea epocă semnificația unui esențial imbold novator, cu atît mai prețios cu cît însușindu-și morfologia autohtonă îi inoculează elementele unei funcții majore în conținut și limbaj.

I

Descinderea

La 27 iulie 1675 se consemna în registrul de breaslă al argintarilor sibieni primirea unui nou membru, un anume Sebastian Hann. Noul venit era imigrat din Levoča, capitala regiunii Spišs, situată în sudul Slovaciei. Judecând după data decesului, înscrisă în cartea breslei: „1713, la 28 februarie a răposat în pace prevăzătorul și înțeleptul domn Sebastian, în al 69-lea an al vieții sale“, în momentul sosirii la Sibiu el avea aproximativ 30 de ani. De unde rezultă că era născut fie în 1644, fie în 1645. Cercetători ca Ludwig Reissenberger și Lorenz Sievert au oscilat între cele două date posibile, alți autori⁷ au optat pentru una sau pentru cealaltă. Se pare că majoritatea părerilor înclină pentru anul 1644.

Lipsesc cele mai elementare informații relativ la originea și la perioada anterioară sosirii la Sibiu, deoarece în urma incendiului care a pustiit în 1747 orașul Levoča, registrele de breaslă ale argintarilor au fost mistuite de flăcări⁸. Nu știm așadar dacă aurarul era originar din Spišs sau venise de aiurea, stabilindu-se temporar în sînul coloniei germane din Levoča.

Implicit planează un mare semn de întrebare asupra împrejurărilor în care Hann și-a însușit, apoi și-a perfecționat meșteșugul. Nu există nici cel mai laconic indiciu documentar referitor la perioada uceniciei sau a activității prestate în calitate de calfă. Este evident, pe de altă parte, că în momentul cînd descindea la Sibiu, el era un meșter format, înzestrat cu o remarcabilă experiență profesională — după cum o adeverește nu atît vîrsta, cît opera —, chiar dacă în virtutea prevederilor statutare a fost obligat să repete proba de meșter.

Deși acceptată de unii specialiști⁹, afirmația peremptorie a lui Mihailik Sándor potrivit căreia Hann ar fi beneficiat de o formație strict locală, ni se pare puțin probabilă. Ipoteza se sprijină exclusiv pe argumentul că meșteșugul aurăriei se afla în regatul maghiar, de care ținea pe atunci

și Slovacia, la același nivel tehnic și stilistic cu atelierele europene. În consecință ar fi fost lipsit de sens ca tînăra calfă să caute perfecționarea pe meleaguri străine. Încercînd să aducă unele precizări, Mihalik S. citează cîteva nume importante de argintari din Levoča a căror înrîurire asupra lui Hann era, fără îndoială, posibilă. Sînt amintiți în acest sens: Erhard Wüstemann, german originar din Coburg, David Generisch, apoi Aaron Wüstemann, fiul lui Erhard și Novoszádý Kristóf. După părerea autorului, Hann și-a dobîndit inițierea profesională în atelierul prestigios al lui David Generisch care atinsese apogeul între 1629—1659. Plauzibilă pentru perioada uceniciei, prezumția nu se întemeiază însă pe nici o sursă certă. Singura informație concretă pe care o deținem din această etapă se referă la intenția lui Hann de a se angaja la curtea contelui Csáky din Spišské Podhradie¹⁰.

Ideea că orfevrierii din Spišs ar fi stăruit într-un anumit sedentarism profesional este pusă în cumpănă de informația pe care același autor ne-o oferă și din care reiese că de pildă Novoszádý Kristóf a activat în ultimul deceniu al secolului al XVII-lea la curtea suedeză, unde fratele său s-a stabilit definitiv, întemeind o adevărată dinastie de argintari. În absența oricărui suport biografic, ipoteza nu rezistă, fiind contrazisă *ab ovo* de uzanțele vremii, deși, în principiu, larga răspîndire a repertoriului decorativ uzitat pe întreg întinsul european, i-ar fi îngăduit la rigoare lui Hann să-și însușească iscusința și în ambianța autohtonă. Cel mai puternic contraargument rezidă însă în tradiția adînc înrădăcinată a „pribegiei”. Obiceiul acesta era european și constant, avînd un caracter de cvasi-obligativitate.

După susținerea examenului de calfă, argintarii plecau în străinătate pentru a lua contact cu atelierele importante și a-și desăvîrși formația profesională. În cursul așa-zisei „pribegii” ce dura în mod uzual mai mulți ani, ei atingeau adesea ținte îndepărtate. Direcția itinerariilor parcurse coincidea, în genere, cu aceea a marilor artere de comunicație ce slujeau pe de o parte tranzitul comercial, favorizînd pe de alta schimburile cultural-artistice.

Dacă prin forța penuriei documentare nu avem posibilitatea să stabilim cu exactitate rutele europene parcurse de calfele din Levoča, în schimb datele abundente ce le posedăm privitor la Transilvania, permit sugerarea unor analogii convingătoare. Ramificate în multiple sensuri, căile acestea se îndreptau înainte de toate spre țările limitrofe.

În secolul al XVI-lea se menționează la Cracovia, prezența unor aurari „din împrejurimile Clujului”, despre ale căror lucrări Samuel Goldenberg afirmă că au servit de model confrăților polonezi¹¹. În 1548, Martin Siebenbürger se afla în calitate de „aurar regal” la curtea lui Sigismund II August, iar în prima jumătate a secolului al XVII-lea erau

semnalați la Lemberg: Petrus Siebenbürger și Samuel Siebenbürger.¹² Nu par a fi lipsit nici contactele cu Rusia, căci Matei Corvinul trimite la curtea marelui duce moscovit Ivan al III-lea mineri, gravori de monezi și aurari, printre care, după părerea lui Iulius Bielz, nu se poate să nu fi fost și transilvăneni¹³. Argintarii clujeni au întreținut legături cu atelierele din Košice, din Debreczen¹⁴ și nu odată calfele transilvănene s-au oprit în atelierul reputat al meșterului Péter din Kecskemét, străbătând teritoriul ungar¹⁵.

Contactele artistice cu Europa centrală și cu Occidentul nu sînt mai puțin concludente. Wolfgang Zulinger, nepotul și discipolul argintarului Jakob Langenauer, emigrat în Austria, lucrează la curtea lui Matei Corvinul. Lui i se atribuie paternitatea celebrului pocal Corvinus de la primăria din Wienerneustadt, pe care regele i l-a dăruit împăratului Frederic al II-lea în 1462, la încheierea păcii. Hans Siebenbürger (activ 1407—1428) și Lucas Sybenbürger, aurarul de curte al împăratului Maximilian I sînt activi la Viena¹⁶. Pe argintarul Simon din Sibiu (1497) și pe Johannes Aurifaber de Colosvar (1500) îi întîlnim la Roma, pe Gregor Kaiser der Siebenbürger la Frankfurt am Main — unde execută montura din argint a unui pocal de cristal (1575) de la biserica Mariei (*Liebfrauenkirche*) — pe Georg Siebenbürger la Augsburg (1600)¹⁷. Ștefan Pascu amintește printre centrele vizitate de argintarii transilvăneni și Parisul¹⁸.

Cea mai spectaculoasă figură a orfevrăriei transilvănene este brașoveanul Michael Schmidt, alias Sommer — Seybriger (1611—1673) care cutreieră Apusul: Germania, Anglia, Franța, pentru a se opri la curtea regală a Suediei, după cum relatează aurarul Péter din Kecskemét care i-a fost discipol la Brașov (1644—1646). De la Ștefan Pascu aflăm că aventurosul meșter străbătuse deopotrivă Ungaria și Turcia, oprindu-se la Constantinopol înainte de a reveni în orașul său natal¹⁹.

Dar peregrinările luau și direcție inversă. Numeroase calfe de argintar veneau din Germania, Austria, Ungaria, Slovacia și Polonia, căutînd cele mai renumite ateliere transilvănene. La începutul secolului al XVI-lea erau amintiți la Sibiu: Peter Meyer (Mayer) din Nürnberg (1515), Lucas Marquart din Stettin (1519) și Ludwig Luders din Halberstadt (1520), iar în 1561 o calfă venită la Cluj de la Löwenberg²⁰. Și printre viitorii elevi ai lui Hann se va afla un anume Hans Christophorus Schwartz, sosit din Königsberg.

Acestor calfe peregrine (*Wandergesellen*) care cutreierau Europa în lung și în lat, ivindu-se uneori în cele mai neașteptate sensuri, le datorăm în mare parte contactele directe stabilite între atelierele autohtone și cele străine, de asemenea relativa unitate stilistică a argintăriei europene. Ei constituiau totodată cel mai activ factor de vehiculare a cărților cu modele, a așa ziselor „patroane” destinate anume pentru uzul aurarilor.

După transformarea Ungariei în pașalic (1541), rutele ce treceau prin Buda și Pesta devenind aproape impracticabile, contactele economice cu Apusul se realizează fie prin nord (Cracovia — Viena sau Košice — Bratislava — Viena), fie prin sud, adică prin Țara Românească. După cum aflăm din lucrarea lui Ascanio Centorio: *Commentarii della guerra di Transilvania*, la rîndul lor numeroși negustori transilvăneni frecventau Italia, de asemenea Ungaria, Polonia, Germania și Imperiul Otoman (*il Paese de Turchi*).²¹ Nu e de mirare așadar că la Roma, Rieti, Siena și Monza au fost atestați documentar, încă din secolul al XV-lea, argintari maghiari, probabil și transilvăneni²².

Deosebit de vehiculată era rețeaua marilor drumuri comerciale ce trecînd prin Europa central-răsăriteană se îndreptau spre Occident. O arteră ducea spre nord prin Bistrița spre Košice, la Cracovia, continuîndu-se spre Wroclaw și Gdansk prin care se făcea legătura cu Flandra și cu Anglia. Bifurcîndu-se spre sud-vest, o altă arteră a Sileziei avea prin Wroclaw contacte directe cu Nürnbergul, legat de Boemia și prin așa zisul „drum praghez“, de asemenea pe cursul Dunării, prin Viena — Passau — Regensburg. Relațiile cu Augsburgul și Nürnbergul erau deci asigurate pe mai multe căi de acces, ramificate apoi spre Elveția (mai ales spre Basel), spre Franța (cu deosebire spre Lyon), spre Italia și Spania²³.

Este greu de imaginat că în timp ce argintarii Transilvaniei, cu o așezare geografică mai îndepărtată, se perindau cu regularitate prin atelierele străinătății, cei din Spišs și îndeosebi cei din Levoča, așezată pe o arteră principală de circulație europeană, să fi preferat inlaustrarea locală. La fel de importantă ca centrele din Košice și din Cracovia, colonia germană din Levoča întreținea legături strînse cu Augsburgul și Nürnbergul, citate printre cele mai faimoase centre de argintari ale Imperiului Germanic. De ce n-ar fi beneficiat, așadar, Sebastian Hann de avantajul unei perfecționări mai complexe, decît aceea pe care i-o putea asigura prezumtivul său oraș natal, care prin poziția sa geografică și prin însemnătatea sa comercială îi deschidea ispititoarele căi de acces ale peregrinărilor?!

De altfel, temeinice considerente de ordin stilistic și iconografic, analogiile pe care opera sa le sugerează din abundență, pledează extrem de limpede în favoarea acestei alternative.

Sibiul era în secolul al XVII-lea unul dintre cele mai prospere și renumite orașe ale Transilvaniei, al cărui prestigiu se va accentua odată cu transferarea guvernului de la Alba-Iulia (1692), cînd va deveni capitala Marelui Principat.

Deținînd o poziție strategică importantă în calea incursiunii otomane, orașul dotat cu puternice fortificații, periodic reînnoite, s-a bucurat în

genere de favoarea regilor și a principilor cointeresați în consolidarea sistemului său de apărare. „Orașul roșu“, cum îl porecliseră turcii din pricina incintei masive cu ziduri de cărămidă aparentă și din pricina țiglelor ce îi colorau acoperișurile, era un centru meșteșugăresc și negustoresc cu greutate. Din 1401, Wilhelm de Austria acordase liberă trecere negustorilor sibieni care își desfășeau mărfurile la Viena și Lipsca, la Cracovia, Gdansk și Praga. Important punct de tranzit, Sibiul, la fel cu Brașovul, media importul și exportul. Orășenii preschimbau produsele proprii: arme, unelte de fier, argintărie, clopote, postavuri și piese de harnașament pe cereale, piei, vite, pește, vinuri, mirodenii și materii prime aduse de la sud de Carpați. Relațiile comerciale cu țările române, dublate de schimburile cultural-artistice, au contribuit de timpuriu la înflorirea economică a cetății la ale cărei târguri anuale veneau negustori moldoveni, munteni din Râmnic, Slatina și Pitești, de asemenea levantini²⁴.

Centru protestant, Sibiul venise încă din secolul al XVI-lea în contact cu umanismul, promovind un spirit înaintat. Este deci pe deplin explicabilă atracția pe care o exercita — ca de altfel întreaga ambianță transilvăneană — asupra protestanților și anabaptiștilor din Slovacia și Moravia, care aveau de suferit acolo rigorile intoleranței religioase. În secolul al XVII-lea, numeroși anabaptiști imigrează și contribuie — îndeosebi cei stabiliți la Vințul-de-Jos — la desfășurarea activității meșteșugărești. De asemenea, în intervalul 1650—1680, meșteșugari protestanți din Spišs se refugiază în mare număr la Sibiu și căsătorindu-se cu sibience se împămîntenesc aici. Pietrari, cioplitori și sculptori (*bildt und Steinhawer*), printre care probabil Elias Nicolai (1649) și Sigismund Möss (1673), pictori (*Malerknecht*) ca Jeremias Stranovius (1675), muzicieni și constructori de orgă, ca Johann Vest care încheie în 1671 un contract cu magistratul pentru construirea noii orgi de la biserica evanghelică, calfe de argintar (*Goldarbeiterknecht, Goldschmiedegesell*), legători de cărți, tâmplari și lăcătuși se așează în cetatea cibiniensă, alături de farmaciști (*Apothekarius*), bărbieri (*Balbierer, barbitonsores*) și chirurgi²⁵.

Pentru argintarii din Spišs — care, potrivit afirmației lui Lorenz Sievert, nu aveau încă la 1670 organizații de breaslă²⁶ — Transilvania, unde corporațiile de veche tradiție își consolidaseră situația economică, dobîndind însemnate drepturi social-politice, constituie o nouă patrie plină de făgăduințe.

Beneficiind de o dezvoltare ascendentă, breslele își constituiseră progresiv un patrimoniu statornic de bunuri mobile și imobiliare. Proprietățile funciare întruneau — pe lângă casa în care se afla sediul corporației — vii, heleștee cu pești, grădini, finețe și pămînturi arabile, uneori și mori. Aurarii posedau și un cuptor destinat uzului comun, pentru



care se percepea firește o taxă. La acestea se adăugau sumele în bani lichizi. Breasla argintarilor din Brașov dispunea în 1589 de un fond de 512 florini, iar cea din Cluj de un capital de 741 florini și 40 dinari (1599). Lucrările de măiestrie, înfățișate și acceptate cu prilejul examenelor de meșteri, de asemenea obiectele confiscate din pricina calității nesatisfăcătoare, în sfârșit cuantumul de metale prețioase în stare brută ce se distribuiau contra cost în vederea prelucrării, constituiau un mic tezaur. Acesta era inclus în averea mobilă (*aerarium cecae*). Banii, sigiliul și actele corporației se păstrau în lada bine ferecată a breslei²⁷.

Aurarii obțineau venituri suplimentare în calitate de *auricampsors*, colectând aurul și argintul necesar monetărilor. Ei erau fără îndoială favorizați în orașele investite cu dreptul de a bate monedă. Sibiul poseda încă din secolul al XIV-lea o monetărie, ce emitea marca de Sibiu. În 1456, primarul Oswald era reînvestit cu acest drept și angajase în scopul acesta doi italieni, pe Nicolo Demagio și Cristoforo de Florența; în 1524 era amintit un anume Arnoldus care îndeplinea funcția de magistrul monetar. Juzii sibieni dețineau în arendă minele de aur din Abrud și spălătoriile aurifere din districtul Caransebeș²⁸. Împrejurările acestea erau de natură a favoriza tranzacțiile cu metale nobile, speculațiile financiare și bineînțeles cămătăria. Nu este dar de mirare că în intervalul 1525—1556, Sibiul și Clujul se angajaseră într-o acerbă rivalitate — soldată în favoarea clujenilor — pentru a obține privilegiul de a deveni sediul monetăriei²⁹.

Breslele erau atât de bogate încât puteau suporta, cum este cazul argintarilor sibieni, pe lângă obligațiile fiscale curente și o contribuție de război ce se ridica la suma de 300—500 florini anual (1595—1605). Își puteau de asemenea îngădui să facă daruri principilor. Cu prilejul nunții lui Ioan Zápolya, aurarii brașoveni trimiteau daruri de preț în valoare de 455 florini, iar la nașterea principelui moștenitor Ioan Sigismund, breasla din Oradea depunea șase pahare din argint. Aceeași corporație nu uita să-l dăruiască de Anul Nou pe principe și pe sfetnicii săi cu obiecte valorînd 268 florini. Averea nu era doar colectivă. Numeroși meșteri aurari, considerați individual, aveau o stare înfloritoare. Se citează astfel: Toma aurarul care poseda în 1462 o parte din moșia Chichiș (județul Covasna), de asemenea „virtuoasa doamnă Anna“, văduva argintarului Iacob din Cluj care făcea, în 1492, o importantă donație testamentară bisericii parohiale Sf. Mihail. Foia de lăsamînt prevedea: o parte dintr-un imobil, jumătate dintr-un iugăr de vie, 50 de florini aur și — obiect rar, prețios la abia patru decenii de la descoperirea tiparului — un *missale* tipărit și legat³⁰.

De timpuriu corporațiile meșteșugărești și negustorești dobîndiseră un rol precumpănitor în conducerea treburilor urbane. Elective la origine,

funcțiile administrative deveniseră mai mult sau mai puțin ereditare, transmițându-se adeseori printre membrii acelorași familii cu vază care nu constituiau totuși o castă ermetică. Patriciatul orășenesc nu avea prejudecățile nobilimii *ab nato*, deoarece el însuși provenea din rîndurile meseriașilor și ale negustorilor înstăriți. Împrejurarea aceasta determina o stratificare socială mai puțin rigidă a mediului urban, în ciuda contradicțiilor intestinale dintre patriciat și meșterii de rînd, dintre meșteri și calfe, dintre păturile avute și cele nevoiașе.

Grupați în puternice bresle, argintarii se asimilaseră vîrfurilor meșteșugărești, devenind factori influenți și dominînd viața publică. Alături de funcțiile economice, social-politice și religioase, li se atribuiau și funcții militare. Ei contribuiau, ca și alte bresle, la întreținerea și apărarea incintelor ce înconjurau orașele iar la Cluj, Brașov, Sighișoara și Sibiu aveau turnuri sau bastioane proprii. La Sibiu, inițial aurarii apărau solidar cu fierarii și țesătorii turnul Heydenberg, dar din secolul al XIV-lea posedau un turn propriu, dotat în 1493 cu zece archebuze, zece puști, trei chintale praf de pușcă, cinci arbalette, 2000 de săgeți și două armuri³¹.

Încă din secolul al XIV-lea, orfevrierii dețineau importante dregătorii în ierarhia orășenească, începînd cu funcția de jurat, reprezentată la Sighișoara de Nikolaus *aurifaber* (1393), de Martin aurarul la Cluj (1473) și de Conrad aurarul la Baia-Mare (în secolul al XV-lea). Apoi devin juzi de diverse categorii. Simon *aurifaber* (activ 1458—1477) e jude la Baia-Mare, Mathias Seiler jude regal la Sighișoara. În același oraș, Petrus *aurifaber* (1468) și Stephan Mann (activ 1600—1622) dețin funcția de jude primar (*Bürgermeister*) iar la Cluj Ștefan aurarul (1550) și Katona Mihály (1598) ating cea mai înaltă treaptă a acestei demnități, aceea de jude suprem al principatului. Johannes *aurifaber* funcționează între 1450—1453 ca magistrat la Sighișoara iar, către mijlocul secolului al XVI-lea, un alt Simon *aurifaber* (activ 1531—1573) este unul dintre cei mai de seamă cetățeni ai Brașovului: căpitan de drabași (*darabantorum capitaneus*), apoi pîrcălab al cetății Bran, jude regal și reprezentant al orașului în dieta transilvăneană³².

Nu lipseau nici misiunile diplomatice, alături de cele militare. Gașpar aurarul face față cu succes delicatei sarcini de a încheia în numele orașului Brașov pacea cu Vlad Țepeș (1456) iar Anton și Sigismund Gemmarus comandă steagurile brașovenilor în lupta de la Mohács (1526)³³.

La Sibiu, corporațiile și îndeosebi aceea a argintarilor aveau o poziție social-politică puternic consolidată. În 1491, șapte dintre cei 12 membri ai sfatului orășenesc, inclusiv judele suprem, erau meșteșugari iar în 1556 dintre cei 100 de consilieri (*centumviri*) 44 erau aleși din rîndurile lor. Aurarii și-au reînnoit succesiv statutele în 1494, 1504 și în 1539 iar în 1575 s-a constituit o asociație a calfelor. Pe temeiul siglelor imprimate

În tabelele de plumb ale breslei, s-a stabilit că între 1550—1600 numai la Sibiu erau activi 77 de argintari³⁴.

Funcțiile pe care le ocupă în viața publică sînt printre cele mai importante. În 1387, Johann *aurifaber* (activ 1367—1440) era ales în sfatul orășenesc ca jurat și făcea parte din delegația plecată la curtea regelui Sigismund, avînd misiunea de a obține confirmarea privilegiului comercial al sibienilor. Aurarul Jakob a fost jude primar (1413—1415), Johann Goldner (Goltzmit) notar (1423), Nikolaus *aurifaber* și-a început cariera publică în calitate de jurat (1466), devenind în 1468 jude regal (*judex regius*), apoi jude primar (*judex primarius*) și a participat la solia negustorilor din Sibiu pe lângă curtea regală a lui Matei Corvinul (1473). Paul Bröllft I (Brelfft) a fost înnobilit de Sigismund Báthory (1602?), în timp ce descendentul său omonim (II, 1643—1713) și Melchior Hermann (Stuckard, activ 1641—1682), ambii contemporani cu Hann, aveau să devină membri ai senatului orășenesc³⁵. Hann însuși va urca treptele unor importante funcții administrative, oferind un foarte elocvent exemplu pentru posibilitățile de afirmare, accesibile unui meșteșugar onest și talentat.

*

Prosperitatea economică pe care o atinsese Transilvania în secolul al XVI-lea a determinat o creștere implicită a exigențelor, încurajînd luxul, stîrnind setea de posesiune a vîrfurilor orășenești și a păturilor avute. Format îndeosebi din negustori și meșteșugari foarte înstăriți, care își cizelaseră gustul în contact cu produsele fine importate din Apus și Levant, patriciatul devenise tot mai pretențios și nu cruța cheltuiala în vederea procurării a tot ceea ce îi înfrumuseța traiul cotidian. Or, obiectele din metale prețioase întruneau pe lângă valoarea intrinsecă și o apreciabilă valoare artistică, desfătînd ochiul și oferind în același timp un excelent mijloc de tezaurizare.

Somptuoasele vesele își găseau locul nu numai la festinele prințiare și la acelea ale nobilimii feudale, ci împodobeau deopotrivă îmbelșugatele mese de ospăț ale orășenilor influenți, rivalizînd cu serviciile de masă ale boierimii din țările române. Din epoca anterioară secolului al XVI-lea, s-au păstrat relativ puține exemplare de argintărie laică, predominînd obiectele destinate uzului liturgic. Cele de folosință profană s-au resimțit într-o mai subliniată măsură din pricina fluctuațiilor generate de vicisitudinile economice și politice, au fost de asemenea supuse unei mai persistente influențe a modei. Nu odată, podoabe, giuvaere și vase de preț au fost retopite și transformate în monedă sunătoare sau refasonate. La 1660, cînd armatele lui Ali Pașa intrau în Transilvania, nu se putea bate atîta monedă cît aur și argint aduceau nobilii, orășenii și chiar țărani foarte bogați care dădeau la topit agrafele și cingătorile neveste-

lor³⁶. S-a întâmplat însă, ocazional, ca și argintăria de cult să împărtășească această soartă, când interesele orașului impuneau sacrificii „*in usus civitatis*“ (sic!). La Brașov, în 1556 fusese topită o parte considerabilă a tezaurului bisericesc, pentru a se confecționa nasturii auriți destinați veșmintelor de ceremonial ale reginei Isabella și ale lui Ioan Sigismund. Apoi o altă parte a fost transformată în căni, pocale, călimări și diverse recipiente³⁷.

În ciuda unor atari împrejurări și a unor acte de cruntă spoliere — ca acela din 1550 de pildă, când generalul imperial Gian Battista Castaldo, retrăgându-se din Transilvania ducea cu sine 50 de care încărcate cu lucruri de preț³⁸ — producția acestei ramuri meșteșugărești era atât de fecundă, încât nici un jaf și nici o calamitate economică n-a izbutit să sece în întregime vechile patrimonii.

Registrele consemnând plățile consulare, inventarele testamentare și foile de zestre conțin nesfârșite liste de giuvaere, podoabe, argintărie de uz casnic și obiecte decorative destinate interioarelor urbane. Alături de banii lichizi, acestea reprezentau partea cea mai importantă a averilor mobile.

Testamentul Ursulei Paulin din Bistrița (1505) sau acela al văduvei lui Petrus Molden (1531) în care sînt înscrise pe lingă 800 de galbeni: zece pahare, 19 linguri, nouă inele, șase cingători și două candelabre de argint (*coronae argenteae*) sînt extrem de modeste față de moștenirea enormă pe care Albert Huet (Hutter, 1537—1607), comitele sașilor o va lăsa soției sale, Margaretha Homlescher. În cursul anilor, averea mobilă a comitelui sporise prin numeroase daruri. Numai de la principele Ștefan Báthory, comitele primise cu prilejul nunții sale (1575): cinci pocale, o cupă, o ceașcă și o solniță din argint aurit, pe lingă covoare și alte atenții de mare preț³⁹.

Testamentul redactat în favoarea Margarethei Homlescher cuprindea, pe lingă profuziunea nestematelor și pietrelor semiprețioase, nemontate și neevaluate (137 perle mari, două coliere din mărgăritare, 37 de turcoaze, patru carnioluri, un rubin, corale, matostat, două topaze mari și zeci de nasturi poleiți cu aur), numai giuvaere în valoare de 1458 florini. Lanțurile, cele nouă colane de aur, cingătorile bătute cu perle, rubine și safire, brățările, agrafele, pandantivele încrustate cu rubine, smaralde și perle rivalizau cu cele 32 inele de aur împodobite mai ales cu diamante, dar și cu rubin, safir, smarald, peruzele, matostate, carniol, prețuind 461 florini (incluși în suma globală). Tot atât de impresionant este și volumul argintăriilor de masă (căni, cupe, cești, pocale, lingurițe, zaharnițe) la care se adăugau armele luxoase (buzdugane, spade) și harnașamentele de paradă, mai ales șei de catifea montate în argint⁴⁰.

Alte patru inventare păstrate din secolul al XVI-lea, acela al doamnei Voica, soția lui Mihnea Vodă, al cărei testament a fost întocmit la Brașov (1514), al principelui Cristofor Báthory (1580) în care erau enumerate 200 de piese lucrate în aur și argint, acela al lui Varkocz, comitele de Bihor (1584) și lista celor primite de boierul valah Duca din Greci de la pîrgarii brașoveni, totalizează adevărate tezaure.

Listele testamentare (1629) ale principelui Gabriel Bethlen consemnau, în afara odoarelor oferite împăraților Ferdinand al II-lea și Ferdinand al III-lea, de asemenea regelui Gustav Adolf al Suediei, sute de căni și un nesfârșit pomelnic de argintării și aureturi. Cînd ultimul principe al Transilvaniei, Mihai Apafi al II-lea e nevoit să contracteze un împrumut substanțial pentru a-și acoperi datoriile, amanetează contesei Walderode 200 de piese în greutate de peste 126 kg argint (504 mărci și 16 semiuncii), valorînd suma de 10.017 florini imperiali⁴¹.

În ciuda ordonanțelor prohibitive emise periodic de autorități, cu scopul de a modera luxul ostentativ, patricienii nu renunțau nici ei la îmbrăcămintea scumpă confecționată din brocart și din postavuri fine, bogat decorată cu o sumedenie de nasturi auriți și cu paftale. Femeile purtau pe lîngă bijuteriile uzuale: copci, agrafe, cingători, ace de vâl (*Bockelnadel*) și găтели ale capului cu perle (*Borten*) care, fiind la modă, constituiau nelipsite accesorii vestimentare. Comenzile erau așadar îmbelșugate, mai ales că li se adăugau frecventele cereri ale domnilor și boierilor din țările române. În aceste condiții, unui meșteșugar destoinic i se deschideau cele mai promițătoare perspective de rodnică activitate.

II

Statornicirea 1675—1681

Nu cunoaştem data exactă a descinderii lui Sebastian Hann la Sibiu. Prima menţiune documentară ce se referă la argintarul imigrat datează din 30 iunie 1675, când se căsătoreşte cu Maria Weinesch (1644—1677) care era de o vîrstă cu el. În momentul căsătoriei, Hann nu făcea încă parte din breasla argintarilor.

Maria era văduva lui Elias Kremnitzer (*alias* Butniades, decedat în 1673), fostul secretar al judeului regal Andreas Fleischer. Tatăl ei vitreg, „domnul“ Gaspar Kramer (Gasparus Kramerus) „farmacist înstărit“ (*wohlbestellter Apothekarius*) venise tot din Levoča şi se căsătorise în 1652 cu văduva argintarului Stephan Weinesch (Weinisch, Wannesch), părintele bun al miresei. Este posibil ca el să fi mediat alianţa matrimonială cu Hann, considerată prematură în virtutea statutelor de breaslă.

Regulamentul interzicea calfelor să se căsătorească înainte de promovarea examenului de meşter, dar le obliga să facă acest pas de îndată ce erau consacraţi, asigurînd în felul acesta viaţa ordonată şi moralitatea breslaşilor. Pe de altă parte, aceleaşi statute preconizau o serie de avantaje pentru calfele care se însoţeau cu fiica sau cu văduva unui aurar, înlesnindu-le accesul⁴². Graba lui Hann de a se căsători cu o fiică de orfevrier, beneficiind în plus de relaţiile pe care i le asigurase poziţia socială a soţului defunct, a fost fără doar şi poate dacă nu dictată, în orice caz stimulată de acest considerent, într-o vreme când acceptarea străinilor în corporaţiile meşteşugăreşti întâmpina rezerve sporite.

Transmiterea meşteşugului se făcea din tată-n fiu, creîndu-se un fel de drept de moştenire a profesiunii paterne care nu avea nici un temei legal, dar era consfinţit prin tradiţie. Din secolul al XVI-lea spiritul de castă devenise atît de puternic, încît se opunea rezistenţă chiar şi faţă de copiii localnicilor care încercau să înveţe meşteşugurile „superioare“,

ca blănăritul și aurăritul, rîvnite pentru că erau cele mai lucrative. De aceea, în 1538, țesătorii sibieni făceau întîmpinare în fața sfîtului orășenesc împotriva aurarilor care refuzau să le accepte odraslele ca ucenici.

Asemenea manifestări restrictive se iviseră și anterior. În 1428, regele Sigismund intervenise energic împotriva brașovenilor care încercau să împiedice prin măsuri abuzive stabilirea în urbea lor a unor meșteri proveniți din mediul rural sau din alte orașe transilvănene. Este bine cunoscută și rivalitatea, generatoare de restricții arbitrare, dintre aurarii sibieni și clujeni, acutizată îndeosebi după stabilirea monetăriei la Cluj (1556), cînd Sibiul a fost atins în veleitățile sale de hegemonie meșteșugărească. Teamă de concurență îi determina pe sibieni să nu admită ucenici de origine clujeană și să nu îngăduie calfelor peregrine venite din acea localitate o ședere mai îndelungată de două săptămîni în atelierele lor de aurari, refuzîndu-le angajarea. Măsura aceasta a iscat un diferend îndîrjit, soldat printr-un proces de durată pe care breasla argintarilor din Sibiu, dornică de a-și menține „monopolul”, deși s-a apărat cu obstinație a sfîrșit prin a-l pierde.

Adesea în locul unui refuz declarat se recurgea la subterfugii, stipulîndu-se o sumedenie de condiții ce reglementau acceptarea în corporație. Acestea constituiau, în ultimă instanță, tot atîtea impedimente în calea solicitanților indezirabili. De pildă, orice calfă sosită din alt oraș, chiar dacă avea stagiul încheiat, era obligată să facă un an suplimentar de călfie. El trebuia să dovedească prin certificatul de naștere că este copil legitim — copiii naturali nefiind admiși —, de asemenea că se trage din părinți onorabili. În orașele săsești se mai cerea să fie de origine germană și creștin. Trebuia să prezinte un certificat de ucenicie și de moralitate iar, în cazul în care călătorise, o adeverință suplimentară privind perioada respectivă. Numai după îndeplinirea acestor formalități, calfa străină devenea cetățean al orașului și i se îngăduia să se prezinte la examenul de meșter⁴³.

Statutele argintarilor sibieni din 1494 sînt edificatoare în acest sens. Din anul 1515, s-a păstrat certificatul pe care nürnberghezul Peter Mayer (Meyer) l-a depus breslei din Sibiu. Actul fusese eliberat de staroștii corporației aurarilor din Wroclaw, precizîndu-se că numitul făcuse cinci ani de ucenicie în atelierul meșterului Osswalt Roth (*sic!*), care depunea mărturie în acest sens. În consecință breasla din Wroclaw îl recomanda călduros. Un alt înscris, eliberat de primarul și sfatul orașului Nürnberg, sublinia originea sa onorabilă, specificînd că este fiul cetățeanului Meyer și al soției sale Ana, căsătoriți legitim și bucurîndu-se de o bună reputație. În același mod își adeverea identitatea Lukas Marquart (1519), dovedind că era fiul legitim al „creștinului” Marquard (*sic!*) și al Kate-rinei (*sic!*) din Stettin, oameni onești și satornici, de asemenea că își,

făcuse ucenicia în orașul natal. Adeverințe similare adusesese cu sine și Ludwig Luders din Halberstadt (1520). Acestea conțineau însă un detaliu special, referindu-se la ținta călătoriei sale care era orașul Mediaș⁴⁴.

Căsătoria cu Maria, fiică aurarului Weinesch, i se dovedi utilă argin-
tarului descins din Spißs care, la 27 zile după nuntă, se înfățișa cu lucra-
rea de meșter în fața mai marilor breslei, prezidați de starostele prim
Melchior Hermann (Stuckard). Hann a fost admis și amendat cu patru
galbeni, pentru că se căsătorise înaintea termenului legal.

În mod uzual, lucrarea de meșter prevedea trei probe obligatorii:
un vas ce reprezenta proba principală, un sigiliu cu ecuson și un inel cu
piatră încrustată, uneori și o lingură sau un alt tacâm⁴⁵. La Sibiu, piesele
trebuiau lucrate în atelierul unuia dintre staroști și nu este exclus ca
Hann să fi fost repartizat la Georg Vernengel (Farnengel), al doilea
staroste prim, deoarece după moartea acestuia el îi preia atelierul (1676).
Tot potrivit obiceiului, lucrarea de măiestrie devenea proprietatea breslei.

Este aproape sigur că, avînd 30 de ani, Hann își susținuse în prealabil
examenul de meșter fie la Levoča fie într-unul din centrele pe unde
peregrinase, împrejurare ce nu-l scutea însă de obligația de a-l repeta
la Sibiu. Documentele relatează cazul similar al unui aurar venit din
Germania, de la Löwenberg la Cluj, care potrivit statutelor clujene din
1561 a fost nevoit să-și adeverească aptitudinile în fața staroștilor din
orașul de adopțiune, deși era în măsură să certifice că deținea titlul de
meșter⁴⁶.

În mod curios, cea mai veche lucrare cunoscută, ieșită din mîna lui
Hann este o cană, fără siglă, dar datată cert în 1675 (Nr. cat. 1, Sibiu,
Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 96/4755). Provine de la biserica evanghe-
lică din Cîsnădie și potrivit inscripției a fost donată în 1675 de către
pastorul sibian Christian Haas, administratorul Andreas Urban și custo-
dele bisericii din Cîsnădie Peter Schirmer, cu scopul de a sluji drept cană
de împărtășanie (*Vas S[acrae] Evcharistia[e] Consecratum...*). Consem-
nînd anul donației, data este peremptorie și constituie un irefutabil ter-
men *ante quem*. Deși lucrarea nu poartă siglă, analogii de ordin icono-
grafic și stilistic ne îngăduie să-i atribuim, dincolo de orice îndoială,
paternitatea lui Hann, în consens cu Victor Roth și cu Mihailk Sándor⁴⁷.
Butonul ce decorează capacul cîinii reprezintă figura turnată a unui înger
înaripat, sprijinit pe o cruce și simbolizînd credința creștină (*Fides*).
Ea seamănă întocmai cu alegoria speranței (*Spes*) ce încununează așa-zisa
cană Wolfner (Nr. cat. 15, Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv.
1942 — 322) decorată cu figurile Virtuților (1684), de asemenea cu ale-
goriile credinței așezate pe ciboriul din Sibiu (Nr. cat. 30, Sibiu, Muzeul
Brukenthal, nr. inv. T. 34/1332) și pe cel din Cîsnădie (Nr. cat. 31, Sibiu,
Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 35/4753) datat în 1692. Analogiile cu

aceste trei lucrări, ce poartă deopotrivă inițialele maestrului, sînt atît de evidente sub aspectul menționat, încît spulberă orice dubiu.

În mod firesc Hann nu putea avea dreptul la „semnătură“, înainte de a fi fost confirmat ca membru al breslei și față de îngrădirile statutare, el nu putea negocia nici o lucrare anterior realizată. Or, după cum vom vedea, el începe să lucreze oficial abia în 1676. Toate aceste circumstanțe ne îngăduie să prezumăm că piesa din 1675, după cum sugerează și datarea, a fost lucrarea sa de măiestrie. În această ipostază obiectul aparține, însă, breslei care poate l-a vîndut. Sau i s-a îngăduit poate lui Hann să facă un dar votiv bisericii, pentru invocarea bunului augur asupra activității sale. Cana pare a fi ajuns inițial la parohul din Sibiu și de aici la Cîsnădie, dar inscripția nu menționează clar caracterul donației. Firește, aceste considerente nu permit nici o concluzie, dar nici nu infirmă ipoteza. În favorul ei pledează și stilul ceva mai greoi, chiar puțin mai frust, decît acela al cînilor ce îi vor urma, apropiate în timp.

Intercalat între borduri drepte, înguste, soclul are aspectul unui tor boselat, pe care se desfășoară capricios frunze de acant stilizate, cu lobii adînc incizați. Același decor creează un cadru mobil, în jurul scenelor figurate pe corpul cilindric al cîinii. Afrontate și alternativ adosate, unele strîns răsucite, volutele vegetale conturează cartușe baroc. Cele două medalioane sînt reunite prin cîte un *putto* înaripat, avînd aspectul unei herme cu brațele întinse lateral și mîinile așezate pe cîte o frunză. Bucle rebele încadrează ovalul plin al capului ce marchează mediana torsului. Pregnant, dar modelat cu oarecare finețe, acesta se pierde în sinuozitățile unui arabesc descris prin prelungi frunze de acant, ale căror extreme sînt ancorate în bordura cartușelor. Evoluția lor liberă, plină de fantezie contrabalansează și pune în evidență cumpăna brațelor simetrice.

În această variantă, motivul provine neîndoielnic din repertoriul ornamental sud-german. Mai apare însă în Transilvania, anterior venirii lui Hann, pe un pahar al meșterului brașovean Daniel Bloweber (activ 1618—1646), care este datat în 1631 și aparține mănăstirii Trei Ierarhi din Iași⁴⁸. Pe paharul comandat de jupanul Andrei, cei doi *putti* înaripați, despărțiți prin figuri de lei, provin în esență dintr-un prototip foarte apropiat de acela din care s-a inspirat Hann, cu deosebirea că brațele și aripile sînt transformate în volute. Interpretarea lor este mai schematică, îndeosebi în ceea ce privește bustul a cărui anatomie este cît se poate de aproximativă. Apoi imaginea lui Bloweber evocă un *putto* prin excelență baroc, în timp ce la Hann armonia modelării pledează mai curînd pentru spiritul Renașterii.

Corpul cîinii este delimitat în porțiunea superioară de o bandă circulară, netedă, destinată de obicei inscripțiilor. Decorată cu o frunză înaltă, bifurcată, șarniera fixează capacul, în întregime acoperit cu o ghirlandă

din fructe și flori învoalte — lalea și heliant —, dispuse în jurul unei enorme corole centrale din miezul căreia se ridică un mic soclu cilindric. Acesta susține alegoria credinței care se sprijină pe crucea înaltă. Atitudinea minusculei statuete, cu brațul arcuit și șoldul cambrat, amintește destul de insistent contrapostul gotic. Dar, ușoara rotire a corpului — cu forme zvelte, trădate de veșmîntul aderent — în jurul propriei sale axe este mai liberă, chiar puțin avîntată, semnalînd o inflexiune barocă. Arcuită cu precizie, bucla amplă a toartei masive, pe care se zăresc frunze incizate, descrie un S avînd rotunjimea inferioară abreviată. Deosebit stilizată, toarta unei căni brașovene atribuită argintarului Michael Schwartz (activ 1636—1676) și reprezentînd scene din Vechiul Testament (Legenda lui Iona, Loth cu fiicele sale, Jertfa lui Avram) oferă cea mai evidentă analogie cu toarta căinii lui Hann⁴⁹.

Una dintre scenele ciocănite în relief pe cana de la Cisnădie redă Cina cea de taină, cealaltă Crucificarea. Cea dintîi alcătuiește o compoziție densă în care apostolii apar grupați în cerc în jurul figurii centrale, ușor supradimensionată a lui Christos, pus în evidență și de radiațiile nimbului ce-i înconjoară creștetul. Într-o mînă ține potirul, cu cealaltă face gestul binecuvîntării. Imaginea concentrică, bine echilibrată prin raportarea simetrică a atitudinilor și a gesturilor, prezintă vizibile carențe în gradarea planurilor spațiale. Masa rotundă e în mod forțat îngustată iar personajul principal este — în ciuda bustului larg — comprimat între tăblie și între apostolii Petru și Ioan. Figurile sînt în genere individualizate și expresive, trădînd stări de spirit diferențiate ce oscilează între gravitatea încruntată a lui Petru, durerea mai acută a lui Ioan și încrîncenarea lui Iuda care strînge punga cu arginții trădării, așezată de artist în mod ostentativ pe masă. Datorită acestui detaliu, devenit tradițional în iconografie identitatea nefastului învățacel este de neconfundat.

Un candelabru de tip flamand, cu brațe și cu lumînări, marchează centrul încăperii. Aceasta este articulată prin fondul cu pilaștri și ferestre semicirculare ale căror geamuri prezintă mici ochiuri rotunde, prinse în lamele de plumb. Costumele sînt diversificate doar ornamental, prin utilizarea mai multor tehnici: punctare, gravarea unor linii oblice, drepte sau ușor ondulate.

N-am regăsit sursa iconografică utilizată de argintar pentru realizarea acestei scene care prezintă totuși, în coordonatele sale generale, unele asemănări cu Cina cea de taină xilogravată de Michael Wohlgemut (1434—1519) și Wilhelm Pleydenwurff (1450?—1494) cuprinsă în *Schatzbehalter*⁵⁰, culegere de xilogravuri, editată la 1491 la Nürnberg de Anton Koberger, nașul lui Albrecht Dürer (1471—1528). Analogia rezidă în gruparea concentrică a figurilor, mai aerată însă și așezată într-un spațiu interior mai organic structurat, mai corect imaginat perspectiv, cu

ferestrele orizontale și largi deschizându-se spre un fond peisagistic. Apostolii șed pe scaune și nu pe o bancă de piatră circulară, cum se întâmplă pe cana de la Cislădie. Ipoteza unui împrumut propriu-zis nu ne este îngăduită dar o înrudire a ansamblului compozițional, pentru care Hann a recurs în mod evident la un model mai arhaic, nu ni se pare hazardată.

Crucificarea urmează deopotrivă un model iconografic arhaizant care, prin reluări succesive, s-a înrădăcinat adânc în repertoriul artistic al Europei central-răsăritene. De astă dată, pare să fie vorba de gravura din Liturghierul de la Würzburg (*Missale ... ecclesiae Herbipolensis*) din 1509 (Würzburg, Universitätsbibliothek)⁵¹, aparținând lui Hans Suess von Kulmbach (c. 1480—1522) care reinterpreta gravura omonimă (1511, B. 12) din Micul ciclu al Patimilor gravate în aramă (1507—1512) a maestrului său Dürer. Construcția figurativă ca atare, personajul lui Ioan, de asemenea acela al răstignitului pledează pentru o asemenea interpretare. Hann imaginează însă un cadru mai vast, perpetuând iluzia spațială prin gradarea — de astă dată mai judicioasă — a maselor arhitectonice profilate la orizont.

Crucificatul cu brațele puternice și torsul scurt are proporții cam îndesate, impresie sporită de coapsele largi. Maria și Ioan sînt ceva mai bine croiți, dar atitudinile trădează ușoare inabilități în redare. Ioan reeditează contrapostul gotic, într-o versiune mai estompată și menține gestica tradițională în exprimarea deznădejdiei. Sentimentele sînt mai curînd interiorizate, manifestate sobru și calm. Situația simetrică a figurilor acolite față de mediana, marcată de verticala crucii, amplifică impresia de echilibru a grupării lor în prim plan, grupare înscrisă într-o piramidă perfectă. Transpunerea are o notă frustă și un fel de naivitate, în ciuda virtuozității tehnice a artistului.

Nu încapă îndoială, cana de la Cislădie seamănă cu o operă de tinerețe, deși semnaleză însușiri excepționale, dar încă nedeplin adevărate. Sursele iconografice aparțin zonei sud-germane, sugerînd posibilitatea unui contact direct, nu pentru că acestea nu i-ar fi fost accesibile argintarului fie în Spišs, fie în Transilvania, ci pentru că spiritul întregii lucrări indică o asemenea corelare stilistică.

Pentru Sibiu, unde decorul figural fusese mai rar abordat, repertoriul imagistic și îndemînarea superioară a lui Hann trebuie să fi avut un efect destul de impresionant.

*

Desfășurîndu-se către mijlocul secolului al XVI-lea în arta orfevrăriei transilvănene, Renașterea determinase profunde modificări atît în domeniul tematic, cît și în cel morfologic-interpretativ. Revoluționarea al-

fabetului ornamental a echivalat cu o mutație stilistică, provocând afirmarea unui sentiment al naturii — prevestit de goticul târziu —, cu o libertate și o exuberanță imaginativă ce relevă victoria deplină a spiritului laic. Devenind tot mai frecvente, obiectele de uz profan concurează prin numărul mare odoarele bisericesti și uneori li se substituie pentru funcțiunile cultului. Opulenta cană de bere (*Deckelhumpen, Deckelkanne, gedeckelter Krug, Kappkann*) înlocuiește adesea potirul în actul euharistiei și devine concomitent „cană de împărtășanie“ (*Abendmahlskanne*). Ea nici nu mai este în mod obligatoriu împodobită cu scene biblice, ci adoptă nu odată o iconografie străină ideologiei sacrale. Alături de subiectele biblice, inspirate din Vechiul Testament și din Noul Testament, argintarii abordează teme alegorice și scene de gen, de preferință vânătoarea, dar și momente din procesul mineritului, al extracției metalelor. La acestea se adaugă motivul mitologic și, sporadic, interpretările inspirate din legendele antichității greco-romane.

Temele și elementele figurative de origine antică pe care le regăsim în aurăria transilvăneană din epoca Renașterii și aceea a barocului — de la mijlocul secolului al XVI-lea pînă în primele decenii ale secolului al XVIII-lea — sînt multiple și aparțin unor domenii variate. Ornamentele fitomorfe reproduc frunza de acant, vrejul viței de vie, ghirlanda cu fructe și flori, fructul de pin, cununa cu lauri; uneori cupele cu soclu iau forma unui ciorchine de struguri stilizat (*Traubenbecher, Traubenpokal*), susținut ocazional de un Bachus în miniatură. Dintre motivele zoomorfe întîlnim: delfinul, șarpele, protomele de leu și de berbec, bufnița, iar dintre ornamentele de proveniență arhitectonică: denticulele, șiragurile de perle ovoidale (*astragala, Perlenschnur*), rozeta, mai rar palmetele, scoica alexandrină și canelurile. Așezate radial pe porțiunea inferioară a recipientelor cu diferite destinații (cupe și vase cu soclu, căni-îbrice, agheasmatare, cristelnițe, cătuie), canelurile se transformă în toruri boselate, concentrice, protuberante. Pe măsură ce influența barocului se face resimțită, devin mai proeminente și iau o direcție oblică, răsucindu-se.

Motivele antropomorfe abundă în varianta mascheronilor (măști de satir sau de *putti*, mai rar feminine) și a hermelor (driade, fauni, sirene) derivate din cariatidele și atlânții, adaptați de obicei la funcția toartei. Alături de *putti* bucolici purtînd ghirlande împovărate cu fructe și de fauni tupilați prin frunzișuri, apar personaje mitologice: Bachus, Venus, Amor cu arcul, Neptun și Amfitrita sau alte zeități acvatiche, Mercur ținînd caduceul, uneori în relație cu zodiacul. Relativ frecvente sînt alegoriile personificînd virtuți sau vicii, desemnate cu numiri latine (*Spes, Caritas, Sapientia, Vanitas, Cupiditas*, etc.), îndeosebi cele patru virtuți

clasice, enunțate inițial de Platon: *Prudentia*, *Temperantia*, *Virtus* sau *Fortitudo*, *Justitia* ce își mențin semnificația didactico-moralizatoare.

Reprezentările împrumutate din istoria sau din legendele antichității greco-romane aproape nu se întâlnesc înainte de Sebastian Hann. Totuși, pe o sabie din argint poleit destinată judeului de Brașov, celebrul meșter Simon înfățișase în 1549 pe Hector și Andromaca alături de Iulius Caesar, însoțindu-le cu inițialele S.P.Q.C. (*Senatus Populus Que Coronensis*)⁵².

Deși, în ultimul sfert al secolului al XVI-lea și în prima jumătate a secolului al XVII-lea, numărul scenelor figurale s-a amplificat, preferința pentru decorația vegetală (*Blütenwerk*, *Pflanzenornamentik*) continua să domine. Faptul rezultă nu numai din numărul mare al lucrărilor de acest gen păstrate, ci și din sursele documentare. Gabriel Bethlen comanda aurarilor din Sibiu, Sighișoara și Mediaș 12 vase, iar în 1674 Mihai Apafi I adresa breslei sighișorene o comandă pentru 18 căni. De fiecare dată se specifica caracterul ornamentației pe care clienții princieri o doreau florală⁵³.

Temele antropomorfe înfățișau fie personaje singularizate, fie imagini mai complexe, dar limitate în genere la două sau trei medalioane, cum procedase și Hann pe cana de la Cismădiu. Scenele continuative erau sporadice și tratate în relief foarte plat sau pur și simplu gravate. Excepțiile semnalate pînă în prezent sînt extrem de restrînse. Acestea par a se reduce la cele două căni reprezentînd amoreți cu instrumente muzicale, transformați în alegorii ale muzicii și inspirați poate de opera lui Peter Flötner, (c. 1490/95—1546), lucrate de Martin Think (activ 1586—1601; — Sibiu, Muzeul Brukenthal) și de Merten Thadeus (activ 1683—1709; — Brașov, Biserica Neagră), la care se adaugă altele două decorate cu scene bucolice și *putti* goi, atribuite lui Peter Hiemesch II (activ 1681—1721) sau lui Peter Hirscher (activ 1693—1705) și lui Petrus Bartsch junior III (activ 1677—1710) — deopotrivă păstrate la Biserica Neagră. Toate aceste lucrări vădesc subliniate relații stilistice cu argintăria sud-germană, ultima dintre cămile citate fiind replica efectivă a unei căni lucrată la Augsburg, actualmente conservată la Bayerisches Nationalmuseum din München (nr. inv. 18/18)⁵⁴. După cum se constată, în afara lui Martin Think, ceilalți argintari erau contemporani cu Hann și nu se poate deci afirma că i-ar fi premers ca novatori stilistici și tematici.

Ceea ce aduce în esență nou meșterul Sebastian în arta patriei sale de adopțiune rezidă în abordarea consecventă a repertoriului figural, desfășurat cu o iconografie complexă, care, depășind nivelul fabulației sumare, evoluează, aparent brusc, spre realizarea unor ansambluri epico-descriptive ample. De la primele lucrări importante, stilul său de o tinerețe maturitate se distinge prin virtuozitatea modelării, trădînd o adevărată pasiune pentru efectele sculpturale, reliefate prin ciocănire și

potențate adesea pînă la *alto-relief*. Bogată în motive fitomorfe și zoomorfe, opera sa este consacrată prin excelență reprezentărilor umane pe care doar rareori le redă singularizat. Deși nu omite subiectele de inspirație biblică, Hann își manifestă cu precocitate preferința declarată pentru iconografia laică, inspirată din surse diverse. Temele istoriate pe care le interpretează aparțin mitologiei greco-romane, dar mai ales istoriei și legendelor Orientului apropiat, Elladei și Romei antice. Bogăția faptică a transpuerilor pe care argintarul le creează, preferințele sale, modul de grupare a temelor, tîlcul pe care îl subsumează ne îngăduie să pătrundem esența unui conținut impregnat de spiritul umanismului.

Potrivit izvoarelor, Hann și-a început oficial cariera la Sibiu în 4 ianuarie 1676, cînd achită prima cotizație datorată de meșteri pentru întreținerea dughenii colective (*Goldschmiedlaube*) din Piața Mare, unde argintarii își desfășeau produsele spre vînzare. În acel an, cum era firesc, Hann figurează în calitatea sa de nou venit pe locul ultim în lista argintarilor, ca meșter tînăr (*junior, Jungmeister*) căruia îi reveneau în mod automat anumite sarcini, privind organizarea adunărilor de breaslă, prestarea obligațiilor religioase și serviciul la ospete⁵⁵.

În 2, 11 și 24 aprilie este succesiv menționat în catastiful plăților „consulare“, apoi în 26 ale aceleiași luni cu o comandă oficială de două pocale, retribuite la suma de 75 florini. Acestora le urmează în același an alte comenzi. Hann depune în 6 iunie suma reglementară de 20 galbeni cu care rămăsese dator, pentru a-și sărbători primirea în cadrul corporației sibiene. Potrivit statutelor, una dintre obligațiile neeludabile și costisitoare ale noului membru era să ofere un festin îmbelșugat confrăților mai vechi. Ospetele constituiau un capitol important în viața breslei. Acestor oameni care aveau capul solid și care trăiau cu picioarele bine înfipite în pămînt, ducînd un trai opulent, le plăcea să se înfrupte zdravăn. Ospățul dat de „neofit“ avea loc în casa breslei și prevedea o listă de bucate cu patru feluri obligatorii și cantități riguros prescrise. Aperitivul era alcătuit din sărățele cu chimen și claponi cu orez, cărora le urmau mîncărurile „de rezistentă“, fripturi alese: purcel, gîscă, clapon, găini umplute, mușchi de bovine și vînat, apoi carne pe varză. Desertul se compunea în mod destul de ciudat din orez cu lapte și jumări, însoțite în final de fructe. Regulamentul se îngrijea ca vinul servit din abundență să fie pur, pedepsind măsliuirea cu apă sau folosirea unor coloranți în scopul de a retușa aparența calității. Iar pentru a asigura decența și bontonul, pătarea veșmintelor și căderea în ebrietate erau pedepsite prin amenzi ce îngroșau conținutul lăzii de breaslă (*pixis, Büchse*)⁵⁶.

Afacerile lui Hann nu începeau prost, căci el cumpără de la oraș o casă cu 500 de galbeni, din care achită o treime și preia utilajul atelier-

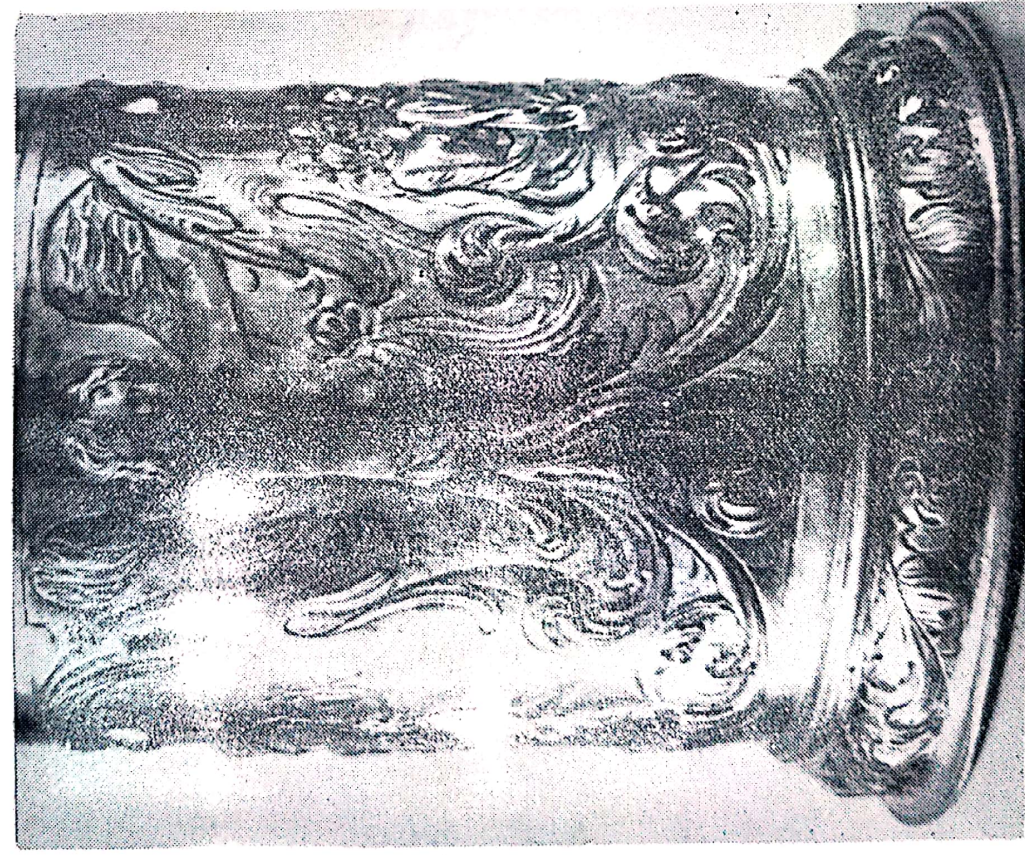
rului devenit disponibil în urma decesului lui Georg Farnengel (Vernengel). În 1676, meșteșugarul imigrat poseda deci o casă proprie, situată în cartierul select al patricienilor, în strada Măcelarilor (azi str. 1 Mai) pe locul unde s-a ridicat ulterior actuala Casă cu cariatide. Hann pare a fi făcut amenajări în edificiul unde și-a instalat și atelierul. Locuința se afla între casele lui Elias Butniades și a lui Andreas Haupt, familii de patricieni notorii.

În mod curent, meșterul tânăr era supus unor restricții; timp de trei sau patru ani nu putea ține ucenici. Statutele de la Mediaș, din 1614/1615, limitau această prevedere la primul an de activitate, până la căsătoria meșterului⁵⁷. Totuși, Hann a fost exceptat de la aceste rigori destul de sîcîitoare, înșurătoarea prematură favorizîndu-l se pare, și de astă dată. Primul său ucenic, angajat în 1676, este Paul Schirmer, fiul argintarului defunct Georg Schirmer. Acesta va rămîne în atelier pînă în 1679, deci patru ani, deși fiind odraslă de meșter ar fi beneficiat de un termen redus la doi ani⁵⁸.

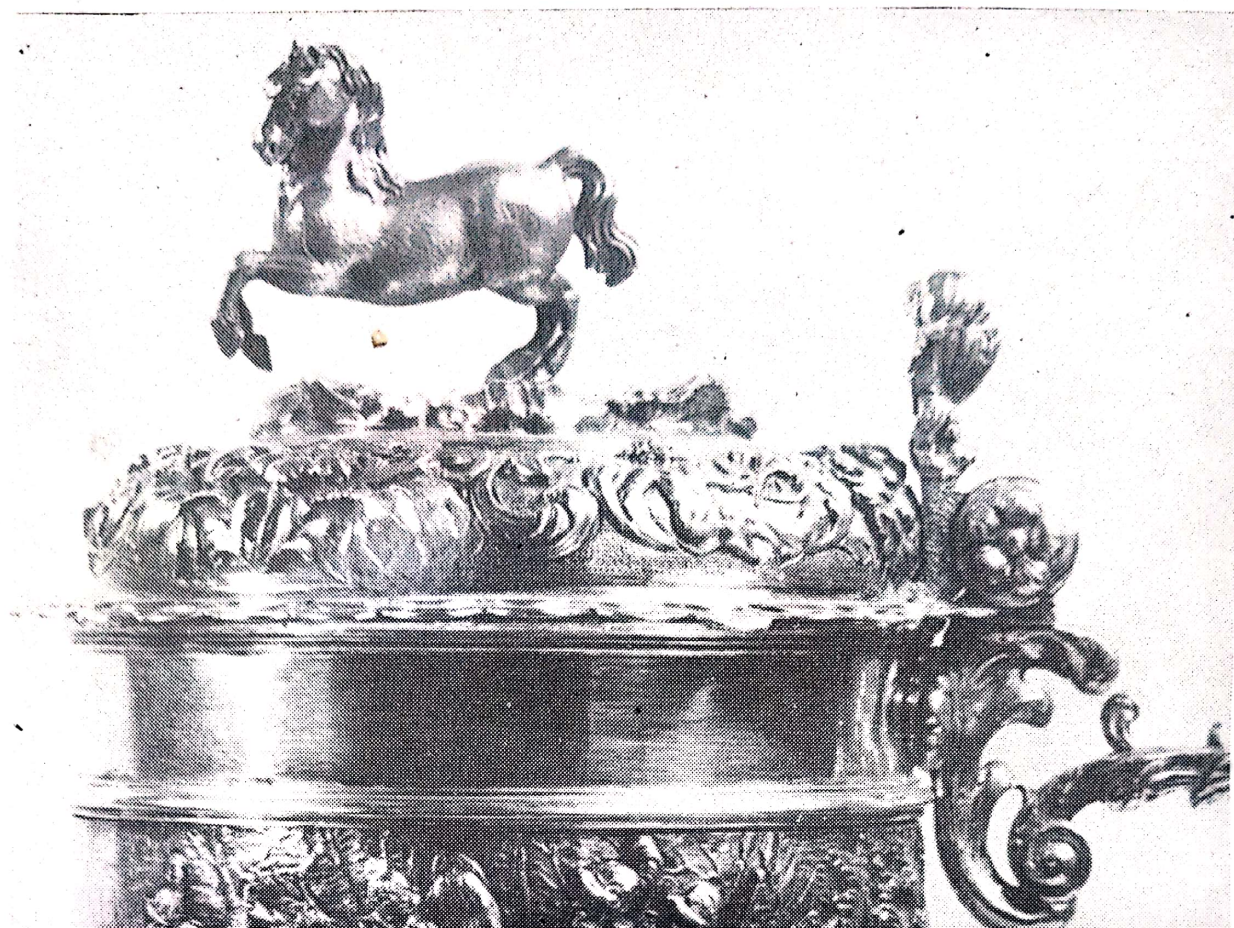
Avein motive să presupunem că printre primele lucrări ieșite din atelierul recent amenajat al meșterului Sebastian se număra cana purtînd în interiorul capacului armoariile comitelui sibian Andreas Fleischer (Nr. cat. 2, Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 19534/6085 C./1939). Comitele a decedat la 5 februarie 1676⁵⁹, la scurt interval deci după ce argintarul își începuse oficial activitatea. Întemeindu-se pe data decesului, pe prezența blazonului și pe inscripție, Iulius Bielz și Mihalik Sándor au considerat că lucrarea nu putea fi executată decît în 1675⁶⁰. Deși anul este gravat în interiorul capacului, aserțiunea se cere totuși reexaminată.

Regulamentul corporației era atît de sever și controlul exercitat asupra membrilor atît de vigilant, încît este prea puțin credibil ca Hann să fi putut obține o comandă atît de importantă, înainte de legalizarea situației sale profesionale. Am constatat că primele comenzi datau din 1676 și că nu dispunea anterior de un atelier propriu. Firește, împrejurarea că soția sa era văduva lui Elias Kremnitzer, fostul adjunct al comitelui Fleischer, îi va fi facilitat lui Hann obținerea comenzii, venită fie din partea comitelui, probabil la scurt interval înaintea decesului, fie din partea familiei. Dreptul de a uza de armoarii aparținea în aceeași măsură capului de familie și membrilor săi. Prezența blazonului nu constituie deci un indiciu absolut referitor la identitatea clientului, neoferind decît temeieri probabile pentru încadrarea cronologică a unor piese discutabile.

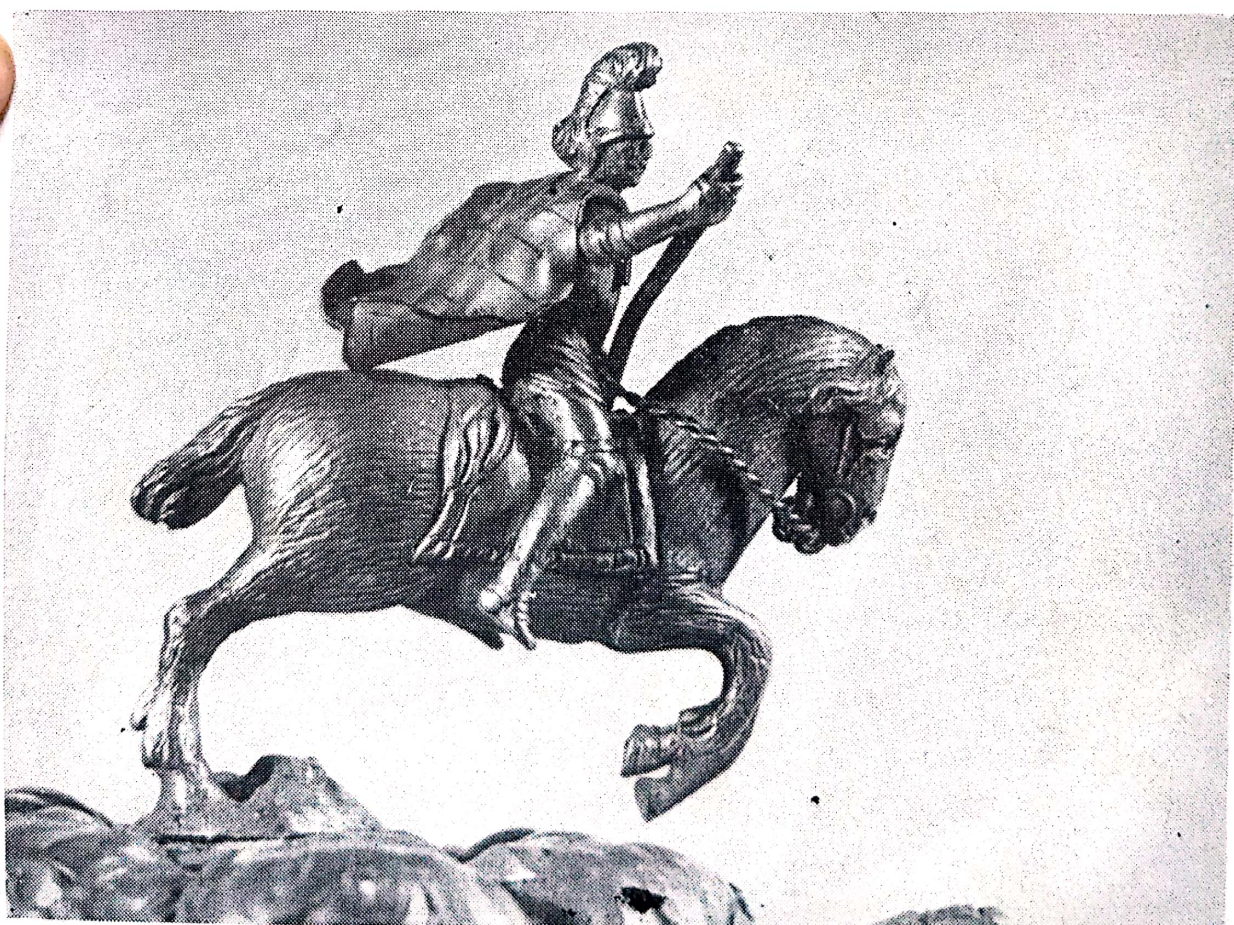
O probă elocventă ne furnizează în acest sens cana Semriger II (Nr. cat. 12, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 97/1364) executată în 1682, marcată cu stema comitelui Matthias Semriger, dar comandată de văduva sa, Catharina Schirmer, după cum reiese din ampla inscripție gravată pe



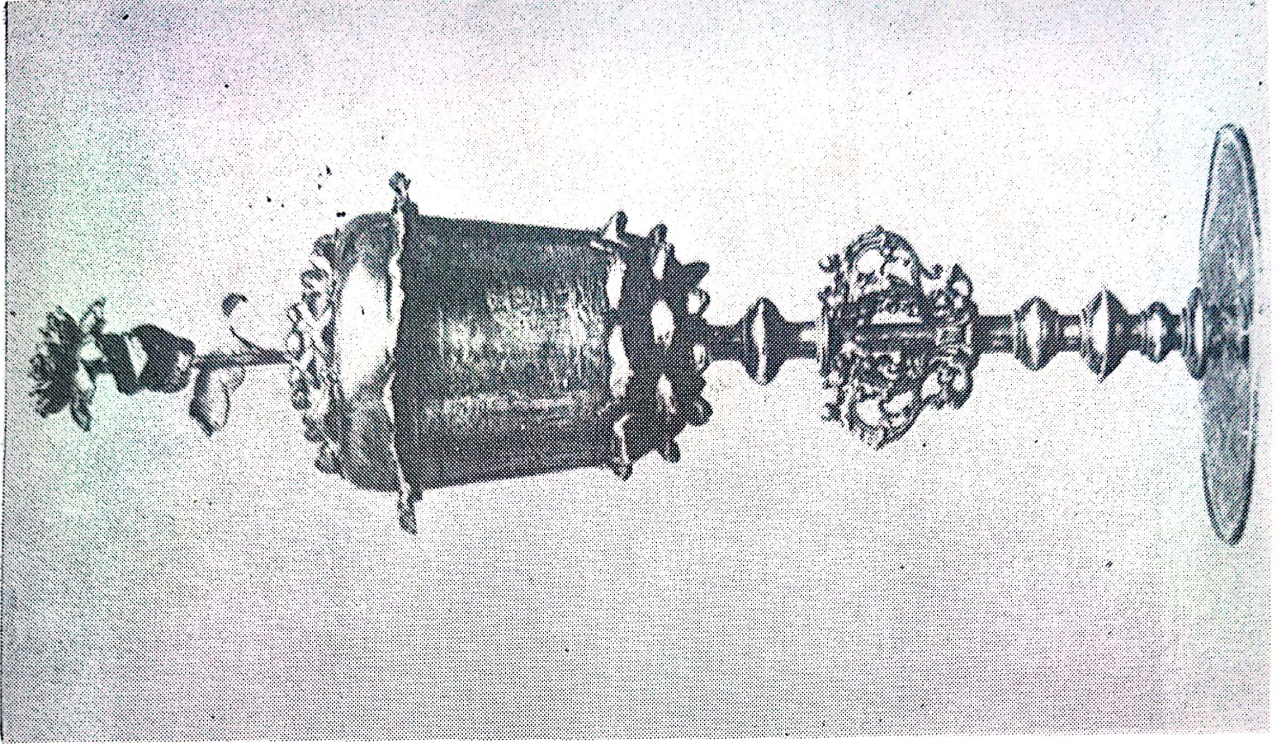
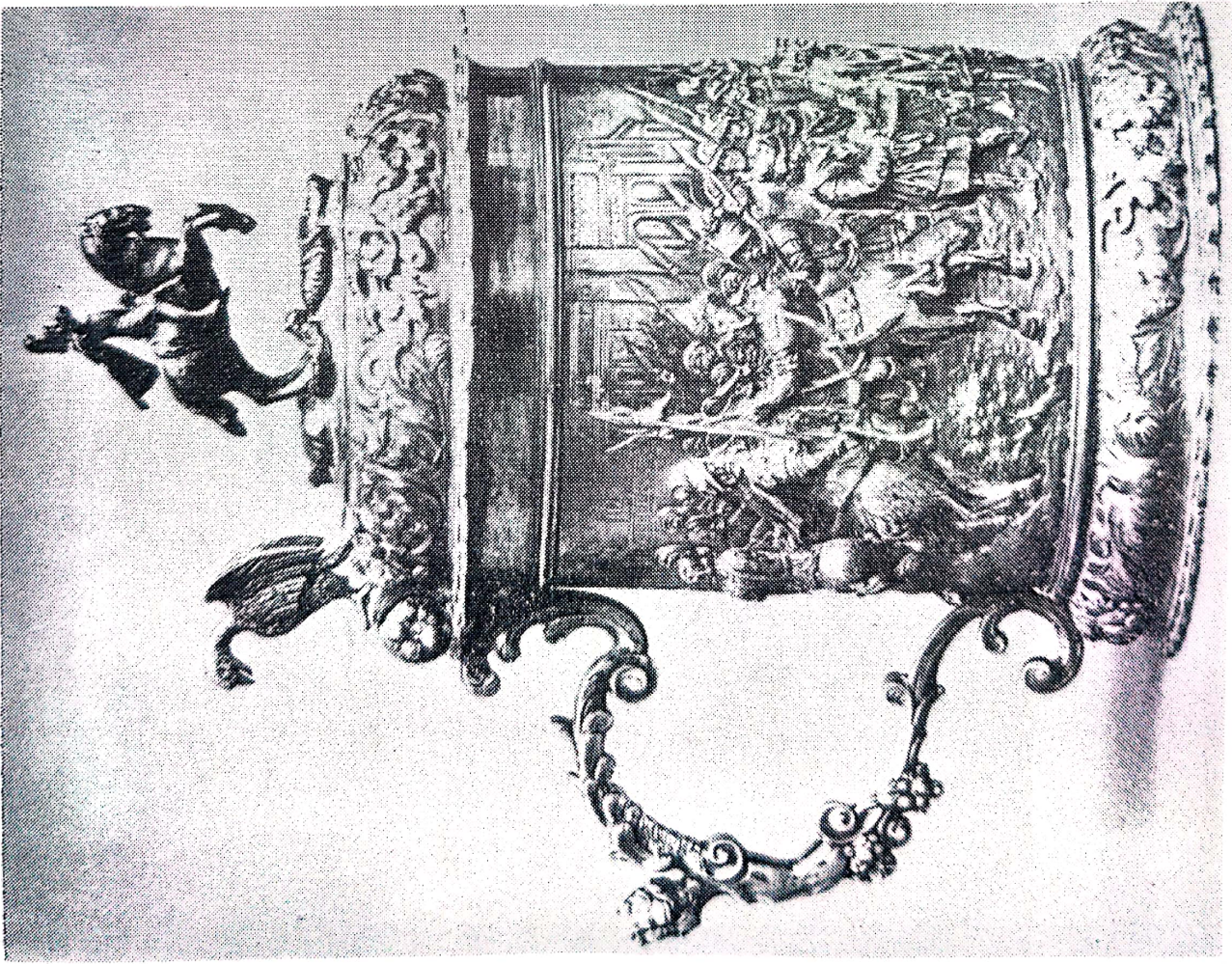
I II



III



IV



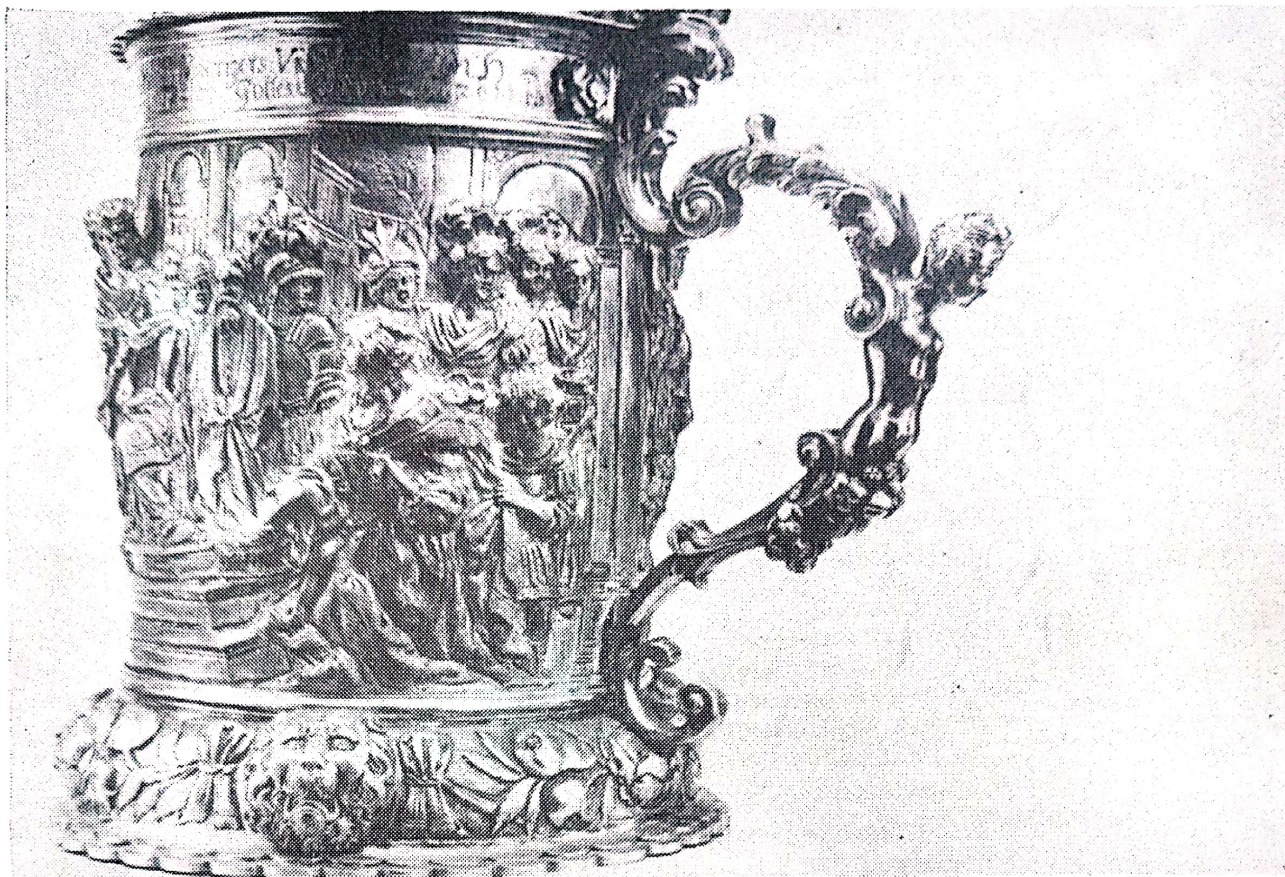
11 4



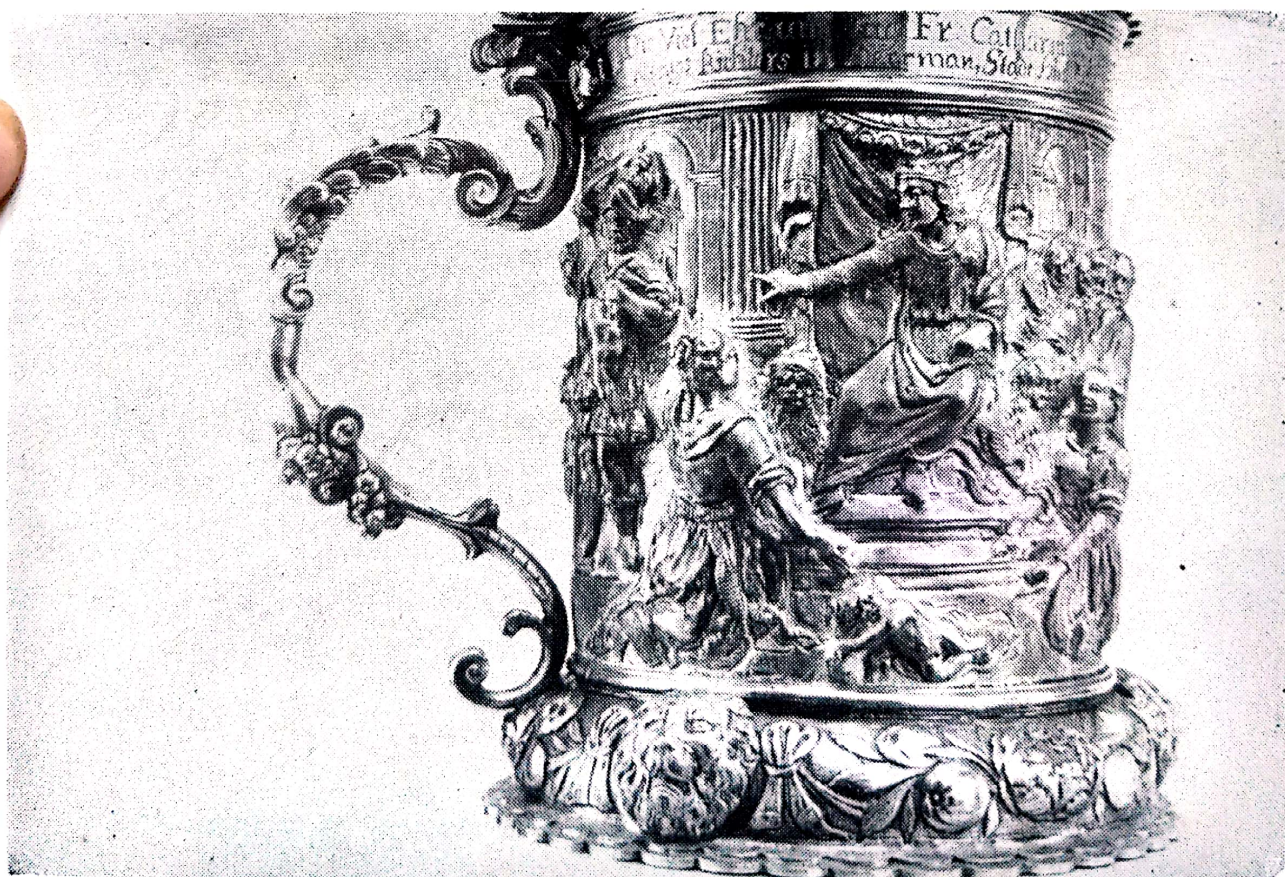








XI



XII

friza de sub capac. Este sigur că fără această inscripție pe deplin lămuritoare în care e inclusă și datarea, am fi fost tentați să recurgem la alte criterii, antedatînd cana în 1680, deoarece comitele decedase în 3 aprilie al aceluși an. Exemplul citat relevă pe de o parte labilitatea precizărilor cronologice, întemeiate strict pe argumente heraldice, pe de altă semnalează obiceiul de a solicita argintarilor lucrări cu un caracter votiv în memoria soților decedați.

Ceea ce pune totuși în dubiu valabilitatea raționamentului de mai sus, în cazul cunii Fleischer, este faptul că blazonul contelui este însoțit de o deviză gravată cu majuscule *in antiqua*: *TENDIT AD ARDVA VIRTVS A(nn)O 1675*). Prezența anului constituie totuși un criteriu de datare greu de contestat, obligîndu-ne să optăm pentru concluzia că cel ce a comandat lucrarea a fost comitele însuși, dar că aceasta a fost foarte probabil terminată după moartea sa. În schimb, nu putem accepta prioritatea sa cronologică față de cana de la Cisnădie, așa cum apare în catalogul întocmit de Mihalik S.⁶¹, o atare succesiune fiind infirmată de la prima vedere de deosebiri stilistice ale celor două opere.

Cana Fleischer constituie o piesă capitală, fiind cap de serie pentru cunile ulterioare decorate cu așa-zisa scenă a Triumfului. Acestea vor înfățișa, în ultimă instanță, replici și variante ale temei abordată pentru prima dată pe cana Fleischer. Față de cana de la Cisnădie, aceasta surprinde prin somptuozitatea decorului și prin subita virtuozitate tehnică, ce îmbină procedeul fundamental al ciocnirii în relief, cu turnarea nu mai puțin măiestră, cu finețea cizelării și a gravării în argintul poleit.

Socul prezintă elemente noi, avînd o dublă margine festonată și un tor mai proeminent, acoperit cu ghirlande din frunze și fructe (mere, struguri, pere, probabil și smochine) fiind ciocnate și interpunctate cu narcise. Florile sînt flancate simetric de limbile vegetale ale unor frunze de acant, realizate cu un procedeu ce amintește decupajul, cu deosebirea că elementele sînt turnate și aplicate, lăsînd pe alocuri intervale libere între motiv și fond, pentru a obține efectul ajurat. Pe capac, elemente similare alternează cu *putti* goi așezați printre volute, ca într-un leagăn de senzuală ondulări vegetale. Ciocnate și cizelate, volumele sînt moderate, cu excepția unor frunze în relief mai accentuat și a florii centrale ce reapare aproape identic pe toate cunile. Figura armăsarului ce ține loc de buton este turnată, acuzînd plastica formelor viguroase. Deși denotă observația atentă a anatomiei cabaline, atitudinea sa este mai puțin convingătoare. Fără a cabra propriu-zis, animalul se sprijină pe picioarele posterioare și își ridică — într-un mod nu tocmai firesc — membrele din față, vrînd să sugereze o mișcare impetuoasă. Prin deplasarea centrului de greutate în afara bazei de susținere, atitudinea contrazice legile echilibrului. To-

tuși, armăsarul sălbatic, fără călăreț și fără harnașament, este frapant prin forța mișcării.

Axul ce fixează șarniera capacului are la extremități câte o floare cu cinci petale, ce va reveni aidoma la o serie de alte cani. Toarta este alcătuită dintr-o hermă înaripată, constant reîntilnită de aici înainte la obiectele din această categorie. Arcuit cu îndrăzneală, torsul nud este just înțeles ca structură anatomică și redat prin curgătoare gradații plastice. Volute prinse pe umeri înlocuiesc brațele amputate iar aripile stilizate delicat se înalță curbându-se, pentru a se uni cu o mare vultură vegetală, prinsă sub șarnieră. Încins cu o ghirlandă de fructe în jurul coapselor, trupul se subțiază progresiv, pierzându-se într-o prelungă sinuozitate, amintind coada unei sirene, perpetuată în șerpuirea elegantă a frunzei ce o fixează de soclu. Tipul acesta de ansă apare în secolul al XVII-lea la cani augsburgheze, sculptate în fildeș și montate în argint anume pe cea montată de Johann Baptist Weinert (activ 1628—1648) între 1630—1645 (Skoklosters Slott, Suedia) și pe cea atribuită lui Andreas Wickert (1600—1661), datată în 1651 (Londra, Victoria and Albert Museum). În orfevrăria propriu-zisă, aceeași toartă se distinge, de pildă, la o cană lucrată de meșterul H.B. între 1677—1685, păstrată la biserica evanghelică Sf. Ulrich din Augsburg și la o alta lucrată de Philipp Küsel (activ 1668—1700), către 1680 (Londra, Victoria and Albert Museum)⁶².

Provenind din decorul arhitectonic specific barocului, unde îndeplinea rolul de cariatidă, ansa în formă de hermă era deopotrivă răspîdită în ambianța nürnbergheză. Exemple întîlnim nu numai în Germania, ci și în alte zone europene începînd cu secolul al XVI-lea, ceea ce indică generalizarea motivului. În Transilvania, cel mai vechi exemplu cunoscut îl constituie cana din Mediaș, lucrată de sibianul Daniel Bulkesch (activ 1580—1600) în 1589 și o altă cană de la Albeștii Bistriței, atribuită lui Hans Friedrich Benedikt (activ 1632—?)⁶³. Dar nu numai la Sibiu, ci și la Brașov, de asemenea la Mediaș întîlnim herma, cu mult înaintea venirii lui Hann. Pentru Mediaș se pot cita două exemple, cana de la Biertan, din 1609, atribuită lui Honnes (Johann) Gunthardt (activ 1636—1648, originar din Sibiu) și cea din 1651, lucrată fie de Stephanus Gendert (menționat 1648), fie de Stephanus Gresser (menționat 1652)⁶⁴. Pentru atelierele din Brașov exemplificările sînt mai bogate, piese caracteristice fiind cana lui Felten (Valentin) Vrberger (activ 1641—1657), aceea a lui Caspar Kreisch I (activ 1648—1660) și așa-zisa cană Froniană executată de Michael Schwartz la 1667⁶⁵. Rezultă din cele de mai sus că motivul hermei, adaptat la funcția toartei, se întîlnește la Sibiu din ultimul deceniu al secolului al XVI-lea, la Brașov devenind mai frecvent în prima jumătate a secolului următor. Firește, tipologia exemplurilor citate este infinit mai greoaie, chiar și în versiunea lui Felten (Valentin) Vrberger, care este

cea mai apropiată de ansele lui Hann. În ciuda evidenței analogice, herma brașoveanului nu are grațiosul elan, rafinamentul și temeritatea curburii pe care le constatăm la meșterul Sebastian. Și sub acest aspect de detaliu, el va rămâne neîntrecut de contemporanii și succesorii săi.

Principalul decor al câinii Fleischer îl reprezintă o amplă friză figurală pe care se desfășoară fastuos un alai militar, format din figuri pedestre și călări. Acestea poartă costume militare romane, adaptate la moda barocului: platoșă terminată cu limbi de piele, peste o tunică scurtă, hlamidă inspirată din aceea a ofițerilor de cavalerie romani și coifuri împodobite cu penaje. Armamentul se compune din: scuturi cu terminațiile învolute — semănând mai curînd a cartușe ornamentale și prea puțin adecvate unei funcții defensive —, sulii și lănci, spade scurte, ușor curbate. Acest pompos cortegiu însoțește carul de triumf al unui prezumtiv *imperator*. Carul așezat pe patru roți are profiluri adînc arcuite și este tras de patru regi captivi, ale căror costume trădează elemente orientale. Însoțind învingătorul și ținînd cununa de lauri deasupra creștetului încoronat, o Nike înaripată purtînd ramura de palmier a biruinței — simulacru al victoriei — e prinsă de speteaza ondulată a rădvanului.

Gruparea personajelor surprinse în mers este compactă, fără a altera limpezimea imaginii și nestingherind mișcarea lentă a alaiului, împovărată de mersul anevoios al regilor legați în hamuri. Deși încărcată, desfășurarea continuă a frizei rămîne totuși fluentă. Strînsă, organizarea planurilor este atent condusă prin tranziții succesive de la elementele mai reliefate ale primului plan, la cele cîteva detalii peisagistice sumar indicate pe fondul aproape disparent. Abundența descrierii concurează interesul narativ, imprimîndu-și caracterul precumpănitor.

Tema Triumfului, denumită succesiv de comentatori Triumful unui imperator sau Marșul triumfal, este inspirată dintr-o gravură a lui Matthaeus Merian cel Bătrîn, cuprinsă în Cronica lui Gottfried unde figurează ca „Triumful lui Sesostis”⁶⁶, fără a indica însă stilistic vreo contingentă cu originea sa egipteană. Originar din Basel, Matthaeus Merian senior (1593—1650) este considerat ca cel mai ilustru gravor și topograf german din epoca războiului de 30 de ani (1618—1648). Format la Zürich, el învață în 1610 meșteșugul de vitraior cu Christoph Murer (1558—1641) și gravura cu Dietrich Meyer (1572—1658). Trecînd prin Strasbourg și Nancy (1611), unde devine celebru, ajunge la Paris (1612—1614) beneficiind de influența gravorilor din timpul lui Henric al IV-lea și al regentei Mariei de Medici. Poposind succesiv la Oppenheim, Augsburg, poate și la Nürnberg, sigur la Heidelberg (1615—1620), se stabilește cu familia la Basel (1620—1624). Căsătorit cu fiica unui mare editor, Johann Theodor de Bry care avea oficine la Oppenheim și la Frankfurt am Main, Merian le preia după moartea socrului său, devenind conducătorul uneia

dintre cele mai reputate întreprinderi editoriale ale vremii. Din 1624, își desfășoară rodnic activitatea de editor la Frankfurt am Main, dublată de aceea a creatorului care își edita cu asiduitate, după cum era firesc, și propriile opere. Principalele sale lucrări publicate au fost: *Cronica lui Gottfried* (*Historischer Chronica*, sic!), *Icones Biblicae*, *Theatrum Europaeum*, *Archontologia Cosmica*, *Basler Totentanz* și *Topographia Germaniae*.

Sebastian Hann va apela în repetate rânduri la sursele de inspirație oferite de *Cronica* lui Johann Ludwig Gottfried, editată la Frankfurt am Main între 1629—1633 (titlul complet: *Jo. Ludovici Gottfridi: Historische Chronika oder Beschreibung der Fürnembsten Geschichten, so sich von Anfang der Welt, biß auff unsere Zeiten zugetragen: Nach Außtheilung der vier Monarchien/ vnd beygefügeter Jahrrechnung/ auff's fleissigste in Ordnung gebracht/ vnd in Acht Theil abgetheilet; Mit viel schönen Contrafacturen/ vnd Geschichtsmässigen Kupferstücken/ zur Lust und Anweisung der Historien/ gezieret/ an Tag gegeben vnd verlegt/ Durch MATTHAEUM MERIANUM. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn/ In Wolfgang Hoffmann's Buchdruckerey/ Im Jahr nach Christi Geburt MDCXXXII. —* (sic! —). Lucrarea era un fel de compendiu ilustrat al evenimentelor memorabile din istoria universală, chipurile de la facerea lumii pînă în contemporaneitatea autorului.

Utilizarea de către argintari a desenelor și a gravurilor ca modele pentru obiectele de orfevrărie era de veche tradiție și devenise uzuală pe tot întinsul european, în secolul al XVI-lea. Uneori artiști de majoră importanță, ca Albrecht Dürer — care înainte de a deveni pictor și gravor își făcuse ucenicia de aurar în atelierul patern — sau Hans Holbein cel Tânăr (1497/98—1543) căruia îi datorăm desenul pentru celebrul pocai Seymour, au proiectat asemenea „patroane” sau modele pentru uzul special al meșteșugarilor de resort.

În Europa central-răsăriteană, o largă circulație înregistrează gravurile lui Veit Stoss cel Bătrîn (Wyt Stwosz, 1437/47—1533) care înființase între 1477—1496 un celebru atelier de sculptură la Cracovia, cu importante iradiieri stilistice atît în Slovacia, cît și în Transilvania⁶⁷. Ampla difuzare a gravurilor lui Albrecht Dürer și a stilului așa-zisei școli dunărene în regatul maghiar, Slovacia, Boemia, Silezia, Polonia și Transilvania se datorește în mare măsură și fratelui său Hans Dürer (1490—1534/35), menționat în 1529 ca pictor de curte al regelui Sigismund I la Cracovia, de asemenea lui Hans Suess von Kulmbach, poposit și el temporar în capitala polonă⁶⁸. Acestea au inspirat nu odată și pe argintari, chiar pe Hann însuși.

În Transilvania, ca în întreaga zonă amintită, erau deopotrivă vehiculate gravurile lui Peter Flötner, Virgil Solis (1514—1562), Jost Amman

(1539—1591), Georg Wechter (1570—1630), Wenzel Jamnitzer (1508—1588) și Christof Jamnitzer (1563—1618). Victor Roth subliniază înrîuririle relativ tardive pe care, în secolul al XVII-lea le exercită stilul și chiar școala lui Wenzel Jamnitzer din Nürnberg, neîndoiește favorizate de circulația concomitentă a gravurilor sale cu celebra *Neüw Grotteskenbuch* (1610) a fiului său Christof Jamnitzer⁶⁹. Iulius Bielz se referă la gravurile decorative ale lui Virgil Solis, ce se bucurau de mare interes printre argintarii sibieni. Acestea au fost reunite într-o culegere de „patroane” — destinate a fi transpuse în tehnica specifică a ciocănirii în relief — adăugându-li-se desenele originale ale lui Paulus Schirmer I (1640—1699) din Sibiu, contemporan cu Hann⁷⁰.

Deși se inspiră, după cum am constatat, și din modele mai vechi, acestea par a fi avut o semnificație accesorie pentru opera sa. În timp ce, gravurile lui Merian au exercitat o atracție constantă asupra imaginației sale creatoare, relevându-se ca un primordial izvor de inspirație. Or, aceste gravuri nu constituiau modele propriu-zise pentru arta orfevrăriei, ci o operă grafică complexă și independentă. Iată de ce ni se pare deosebit de interesant faptul că în loc să recurgă la izvoare consacrate, îndeobște folosite, Hann a preferat să inoveze abordînd o sursă infinit mai pretențioasă, mai dificil de transpus și de adaptat la specificul tehnic al argintăriei. Faptul că înaintea venirii sale în Transilvania nu întîlnim asemenea tentative, după cum nu le întîlnim nici după moartea lui Hann care pare a fi fost — pînă la noi date — singurul interpret autohton al lui Merian, pledează incontestabil în favorul individualității sale creatoare. Este foarte probabil că Hann a adus cu sine cîte un exemplar din *Cronica lui Gottfried* și din *Icones Biblicae* (apărută la Basel, în 1627), achiziționate desigur în timpul peregrinărilor sale pe tărîm german.

Dăruindu-i în 1677 un fiu, botezat Elias (Samuel), Maria moare la scurt timp după naștere. La decesul ei, aurarul mai datora pentru casa din strada Măcelarilor suma de 333 galbeni și 34 de pfenigi, adică două treimi din prețul de cumpărare.

Hann nu lasă să treacă anul de doliu și se recăsătorește la 23 ianuarie 1678, de astă dată cu o fată de 17 ani, Catharina Schenker (1661—1681/82), fiică de croitor, care aduce în 1680 pe lume o fetiță, botezată tot Catharina. Aurarul se bucura de pe acum de un cert prestigiu social, căci nașii fiicei sale sînt descendenți ai unor familii ilustre: Andreas Haupt, fiul primarului și judeului regal Johann Haupt, împreună cu Agneta Armbruster, fiica comitelui Georg Armbruster. Este foarte probabil că între timp meșterul scăpase de datorii, căci în 12 august 1679 încasase suma apreciabilă de 1400 florini.

Tema Triumfului este reluată de argintar pe cana Semrigger I (Nr. cat. 3), publicată inițial de Ludwig Reissenberger ca aflîndu-se în colec-

ția Rosenfeld la Viena (1887). Iulius Bielz o menționa la Budapesta în colecția Schiffer (1932), dar în momentul de față piesa este, potrivit informației lui Mihalik Sándor pierdută⁷¹. În interiorul capacului se aflau armoriile comitelui Matthias Semriger, însoțite de monograma M—S aparținând evident comandatarului. Potrivit inscripției funerare, însoțită de aceeași stemă de pe epitaful aflat în ferula bisericii evanghelice din Sibiu, comitele decedase la 3 aprilie 1680 în vîrstă de 56 de ani⁷². Prezența monogramei l-a determinat în mod justificat pe Reissenberger să dateze piesa în 1680 ca termen *ante quem*. Datarea eronată (în 1682) a lui Iulius Bielz se întemeia pe comparația cu piesa Semriger II (Nr. cat. 12), purtînd aceleași motive heraldice și cifrele anului menționat.

Pe corpul căinii Semriger I, decorat cu o singură friză liberă de cezuri, este înfățișat același cortegiu militar. În centru tronează încruntat prezumtivul faraon, travestit în împărat roman, cu fruntea încinsă de lauri și cu o coroană specifică, neconținut reîntîlnită în iconografia barocă. Aceiași regi triști sînt înhămați la carosa greoaie. Dar, în ciuda paginației restrînse, respirația contextului este mai largă și iluzia mobilității mai convingătoare. Pura descriere este depășită, nu atît prin individualizarea fizionomiilor, cît prin tendința de a stabili relații între personaje. Direcția privirilor este adesea convergentă, gestică mai vioaie. Pe cana Fleischer (Nr. cat. 2) planurile erau mai condensate, figura umană invadînd în întregime spațiul și copleșind cadrul a cărui funcție perspectivă era anulată. S-ar putea, ca evitarea unor corelări mai complexe să fi fost determinată de o anumită prudență, explicabilă în abordarea inițială a unei teme atît de dificile, a cărei interpretare se cerea unitară. Pe de altă parte, pe cana Fleischer interveneau figuri evcestre, în urma carului de triumf, absente în gravura lui Merian. Ofițerii călări nu apar nici pe cana Semriger I, cel puțin nu în aceeași ipostază. Argintarul introduce în schimb alte elemente diferențiate, atestînd limpede că s-a folosit de matrițe deosebite în realizarea celor două lucrări, relativ apropiate cronologic.

Gravorul imaginase un fond complex ritmat prin evoluția gradată a elementelor și fațadelor arhitectonice, conferind adîncime reprezentării, deși episodul principal era concentrat în prim plan. Cortegiul înainta în elipsă, pierzîndu-se într-o piață îndepărtată. Pe cana Semriger I, grupul împăratului este aproape identic cu cel din gravură. Dar soldații par mai vîrstnici, căci poartă bărbi iar Victoria are genunchii în flexiune, aplecîndu-se mult înainte. În locul fondului arhitectonic apar notații de peisaj, frunzișuri delicat gravate. Partea finală a scenei semnalează modificări radicale. Menținute, motivele arhitectonice sînt altfel structurate iar piața dispăre, profunzimea spațiului devenind limitată. Alaiul pare a se fi oprit la intrarea în cetate, desfășurîndu-se *extra muros*, adică în

afara zidurilor. Hann introduce apoi figuri suplimentare, ecvestre, reliefind îndrăzneţ crupele cabaline în racursi dorsal. Cei doi ofiţeri de cavalerie îşi încrucişează lăncile, oprindu-se pentru o clipă din mers. Abrevierea perspectivică a calului din stînga este defectuoasă, dar în ansamblu cuplul marţial rămîne extrem de sugestiv. În parte cel puţin, acesta apare inspirat tot din opera lui Merian. Călăreţul din dreapta figurează în desenul laviat, executat de gravorul din Basel după A. Tempesta, reprezentînd Asediul castelului Sant'Angelo (1622), fireşte nu identic şi cu unele inversiuni, iar cel din stînga apare în Pedepsirea lui Heliodor (desen laviat, din 1626/27)⁷³.

Opera gravorului abundă în armăsari fugoşi, masiv clădiţi. De pildă, protagonistul din gravura înfăţişînd Victoria lui Caesar asupra lui Ariovistus din *Cronica lui Gottfried*⁷⁴ sugerează analogii cu figura ecvestră ce serveşte ca buton capacului de la cana Semriger I. Atitudinea calului ce cabrează, ridicîndu-se pe picioarele dinapoi şi în oarecare măsură călăreţul cu hlamidă scurtă, fluturată sînt relativ înrudite. Armura diferă însă, fiind barocă prin excelenţă. Decorul de masă (*Tafelaufsatz*), reprezentînd un tînăr războinic în costum roman, călare, turnat de Lorenz Biller II (1649—1726), datat între 1677—1685 (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen), ne oferă o raportare mai apropiată⁷⁵. Asemenea statuete ale unor principii şi generali, ca simboluri eroizante erau foarte căutate de prin 1630. Tot în orfevrăria augsburgheză se cunoştea seria de bronz, realizată la dimensiunile plasticii de şevalet, a arhiducilor din casa de Habsburg. Aceste statuete ecvestre, ale căror capete demontabile puteau fi schimbate, au inspirat replici în argint ca de exemplu statueta regelui Gustav-Adolf al Suediei, executată de Daniel Lang (activ 1623—1635)⁷⁶.

Războiul de 30 de ani pare a fi avut ecouri şi în arta aplicată, nu numai în artele plastice şi în grafică. Pasiunile războinice au suscitât o adevărată exaltare a figurilor celebre de cuceritori din antichitate, ca Iulius Caesar şi Alexandru cel Mare, etc. Alexandru cel Mare contemplînd cadavrul lui Darius a constituit obiectul unei gravuri (1656?) de Hans Ulrich Franck (1590/95—1675), ce i-a inspirat lui Isaak Fisches cel Bătrîn (1638—1706) o pictură (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) şi un desen, utilizat de aurarul augsburghez Johann Adolf Gaap (1667—1724) la crearea unei plachete în relief (1695—1705, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen)⁷⁷. Matthaeus Merian a imaginat un întreg ciclu de gravuri *Taten antiken Herrscher und Feldherren* (1615—1622) menite a evoca faptele unor potentăţi şi generali din antichitatea greco-romană, incluzîndu-l în mod anacronic şi pe Carol Quintul⁷⁸. Faptul că în ambianţa umanistă a Transilvaniei, subiectele antichizante şi eroizante, vizînd şi un substrat etico-didactic, găseau o întîmpinare favorabilă explică — pe

lingă predilecția personală a artistului — atracția lui Hann pentru această sferă tematică, progresiv amplificată în creația sa.

În fapt tema Triumfului este mai veche, aparținând îndeosebi Renașterii. În *Quattrocentoul* italian o regăsim la Andrea Mantegna (1431—1506) care executase celebrele cartoane ale Triumfului lui Caesar, pentru tapiseriile destinate palatului ducal din Mantova. Albrecht Dürer crease, pe baza indicațiilor date de istoriograful Johannes Stabius, xilogravurile Arcului de triumf (1512—1517/18), în cinstea vizitei pe care împăratul Maximilian I o făcea orașului Nürnberg (1512), de asemenea concepute Carul de triumf (1518—1522) destinat la origine procesiunii triumfale a împăratului. Climatul dramatic al unei Europe, bulversată de îndelungate și crâncene conflicte armate a contribuit în secolul al XVII-lea la reactivarea subiectelor belice, considerate de preferință sub prisma idealizărilor întrepide.

Aurarii transilvăneni se slujiseră nu odată de figura legionarului roman, înveșmîntat în zale, hlamidă scurtă și coif, pentru a alcătui butonul capacului la căni și pocale. Personajele militare erau reprezentate în bust, pictate în smalt sau gravate în cadrul unui medalion, fiind probabil sugerate de exemplul cănilor încrustate cu monede antice (*Münzkannen*). Încrustate cu monede grecești, macedonene sau romane, aceste piese confirmau existența unor colecții de numismatică și a unui interes arheologic corelat cu mișcarea umanistă.

Hann întâlnea astfel un teren propice preocupărilor sale. El este cel dintîi, în argintăria transilvăneană, care a substituit în repertoriul soldatesc figura pedestră și statică a legionarului, cu aceea dinamică a călărețului, așa cum apare pe capacul căinii Semriger I. Șarniera este de astă dată decorată cu o acvilă imperială ce își filfiie aripile, în timp ce ansa în formă de hermă, de asemenea elementele fitomorfe ale capacului și ale soclului sînt, cu unele excepții de detaliu, foarte apropiate de acelea ale căinii Fleischer.

Acestei etape îi aparține o a patra cană datată în 1680, așa-zisa cană Székely (*Nr. cat. 4*, Zlatna, Biserica reformată), care, potrivit inscripției, a fost comandată de Székely László și destinată împărțășaniei. Textul incizat pe friza netedă de sub capac reproduce exact intenția donatorului care interzicea cu strășnicie utilizarea obiectului în alt scop decît cel liturgic, invocînd exemplul regelui Balthazar (Belsazar), relatat în cartea lui Daniel (5, 1 — 6). Este o aluzie la actul de impietate pe care îl hazardase regele Babilonului, Balthazar (Bêl-Shar-Ousour, fiul lui Nabonide), servindu-se la un mare ospăț cu o mie de convivi de vasele sacre, răpite odinioară de Nabucodonosor templului din Ierusalim, — temeritate pedepsită, potrivit legendei biblice, prin căderea imperiului cucerit de Cyrus (în fapt de un partizan al lui Cyrus, la 539 î.e.n.). În contrast cu severitatea recoman-

dării, decorul cunii este de un senzualism nedeghizat. Nodul capacului este figurat printr-un con de pin sau de brad, evocînd recipientele ce luau în întregime această formă sau erau decorate doar cu motivul solzilor de conifer (*Zappenbecher*, *Zapfenbecher*). Întreaga piesă este bogat împodobită cu flori de ranunculus ciocănite plat, în jurul cărora evoluează vrejuri larg ondulate și complicate arabescuri din frunze ce se împletesc, apoi se dezbină descriind capricioase meandre, reîntîlnindu-se în caline confluente. În ciuda stilizării, fiziomorfismul interpretării menține seva bogată, mustindă a esenței vegetale. Cîte un mic geniu înaripat se agată cu brațele de vrejuri, amintind *putti* de pe cana de la Cîsnădie (*Nr. cat. 1*). Aceștia se pierd literalmente în desîșul fraged, tratat cu un puternic sentiment al naturii.

Florile de ranunculus cu cinci sau șase petale apar inițial în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, în ambianța sud-germană și la Salzburg, pe paharele susținute de mici suporturi sferoide. Toarta revine la versiunea compactă și mai arhaică a cunii din Cîsnădie, amintind însă vag morfologia unui delfin foarte stilizat. Mai avîntată, aceasta se termină în volute.

Datat tot în 1680, un potir (*Nr. cat. 5*, Zlatna, Biserica reformată) a fost donat, conform indicației lui Mihalik Sándor, de același Székely László⁷⁹. Baza piciorului se compune din șase lobi cu motive florale. Pe fațetele piciorului piramidal corole de ranunculus și lălele își înalță lujerele și frunzele gingaș șerpuiunde, progresiv subțiate. Inele netede, cilindrice mărginesc nodul piriform, relativ turtit pe care sînt gravate flori și frunze. Cupa șlefuită este susținută de panerul traforat, urzit din frunze prelungi, lin curbate, îmbrățișînd cîte o floare mai mare. Bordura acestui suport decupat este desenată din frunze de acant sinuoase, alternînd cu limburi trilobe ce amintesc oarecum frunza de viță.

Finețea detaliilor ciocănite și cizelate, moderat reliefate, contrastele discrete în împletirea umbrei și a luminii oferite de ornamentele ajurate, în sfîrșit armonia proporțiilor subliniază calmul și eleganța acestei piese în care Hann se adevărește a fi mai aproape de tradiție, decît în execuția infinit mai liberă și stilistic mai temerară a cunilor sale.

Norocul, ce părușe a-i surîde aurarului, îl părăsește din nou, cel puțin în viața sa personală. Cea de a doua căsătorie se dovedește a fi la fel de efemeră ca prima, Catharina decedînd la sfîrșitul anului 1681 sau la începutul anului 1682.

Astfel se încheie, cu o nouă tristețe, etapa statornicirii argintarului la Sibiu. Anii trecuseră într-o atmosferă destul de încărcată în care superstițiile își exercitaseră influența nefastă asupra cugetelor simple. Procesele vrăjitoarești erau frecvente. În 1675 au fost arse patru vrăjitoare pe rug, în 1678 într-o singură zi șase, după ce cu un an în urmă o nefe-

ricită, suspectată că practica magia neagră, fusese înecată în Iazul Croitorilor (*Schneiderteich*).

Furtul, adulterul, libertățile amoroase erau pedepsite cu strășnicie. O femeie a fost decapitată pentru vina de a se fi prostituat cu un student, care la rîndu-i a fost exilat din oraș (1675). Un argat este ars de viu pentru sodomie (1680), un ucenic învinuit de furt e spînzurat (1678) iar doi trompeți acuzați de desfriș și de omucidere sînt scurtați de cap.

Moravurile austere vegheau și asupra modei vestimentare, interzicînd luxul și excesele. Se intervine în repetate rînduri la intrarea în biserica evanghelică, împotriva fetelor mai ales căroră li se confiscău găteliile prea bogate ale capului (1676). Și deoarece sexul slab nu părea prea înclinat a respecta noile dispoziții emise în 1677, pentru a le îndemna la sobrietate se atîrnă, ca un *memento* amenințător, foarfecele pe porțile sanctuarului (1679).

Dispoziția mohorîță și cruzimile excesive, izvorîte pe de o parte din obscurantism, pe de alta din rigorile austerității protestante, erau accentuate de calamitățile naturale. Furtuna bîntuitoare distruge recolta (1680) și cutremurul devastează orașul (1681)⁸⁰. În aceste împrejurări, Hann creează cu pasiune, investigîndu-și posibilitățile ce se anunțau excepționale. Neșansele întîmpinate în viața sa de familie nu îl abat de la o chemare căreia i se dedică plin de cumpănită hotărîre.

III

Ascensiunea 1682—1687

La 19 aprilie 1682 Hann contractează, cu o vizibilă grabă, cea de a treia căsătorie. Ceva mai tânără decât răposata Catharina, mireasa nu împlinise încă 17 ani, diferența de vîrstă dintre soți depășind două decenii. Cea de a treia aleasă se numea Margaretha Keyn (1655—1728) și era fiica „domnului” Georg Keyn, caretar (*Wagner*) de meserie. Se pare că acesta renunțase la practicarea meșteșugului, preferînd să se ocupe cu tot felul de tranzacții și întreținînd în acest scop o dugheană în Piața Mică. Caretarul negocia acolo cele mai felurite mărfuri și afaceri, făcînd concomitent și pe zaraful. Cît de lucrative i-au fost îndeletnicirile o dovește evaluarea averii sale ce totaliza 17.070 galbeni în 1677, cînd avu-sese loc diviziunea succesorală după Agnetha, soția defunctă, între Keyn și copiii săi: Margaretha și Georgius.

Margaretha nu era doar o fată înstărită, ci ceea ce se numea o partidă excelentă, căci îi aducea lui Hann o dotă în valoare de 5.282 galbeni, demnă de o patriciană. În afara veșmintelor, lenjeriei, vaselor de cositor, din alamă și din cupru, ustensilele casnice de fier și de lemn, în foaia ei de zestre sînt consemnate numeroase obiecte de argintărie. Într-o lungă listă se enumeră printre altele: vesela de lux, tacîmurile, piesele ornamentale, podoabele și giuvaerele, în total 15 kg. de metale prețioase. La capitolul veselă sînt amintite nenumărate căni, pocale și pahare, printre care un pahar de Nürnberg, un pocal din nucă de cocos, un alt pahar încrustat cu monede (*Moneten Becher*) și mai multe pocale avînd forma unui con de brad sau de pin. În inventarul podoabelor figurau: o cingătoare „clujeană”, bătută cu perle și încrustată cu smaralde, o sumedenie de agrafe și paftale, 11 inele cu nestemate: diamante, safire, rubine și pietre semiprețioase: perle, peruzele — ce erau foarte la modă —, de asemenea ace de prins vîlul etc. etc.

Darul de nuntă al meșterului Sebastian a fost o pafta de mireasă (*Brautspange*), potrivit părerii lui Csányi Károly, împărtășită de Mihalik Sándor⁸¹ și în întregime acceptabilă. Ambii autori datează piesa în 1682, anul celei de a treia căsătorii, spre deosebire de autorii lucrării *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen* care optează cu aproximație pentru data 1680, fără a da însă vreo justificare exactă⁸².

Cu un diametru de 135 mm., paftaua (Nr. cat. 8, Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 58.180 C.) constituie o piesă într-adevăr sumptuoasă, de tipul *kastig*, adică decorată cu pietre fațetate, montate în casete ce substituie nestematele în caboșon, de formă hemisferică sau elipsoidală, mai proeminente. Are forma rotundă și decorul organizat concentric, figurînd o succesiune de cercuri ale căror elemente decorative sînt simetric dispuse. Un smarald mare, așezat în mijloc este înconjurat cu o cunună de almandine, însoțite de frunzulițe smălțuite. În jur alte două cercuri alternează perlele cu nestemate și pietre semiprețioase, crescînd progresiv ca dimensiune. Toate la un loc alcătuiesc un fel de rozetă centrală mai ridicată, încadrată cu o ghirlandă de vrejuri arcuite purtînd 12 flori stilizate. Înrudite cu narcisa, acestea sînt delicat modelate și desfășoară capricios dantelura conturelor, grupîndu-se simetric cîte două, în flancurile pietrelor casetate. Spre marginea acoperită cu smalt verde evoluează alte vrejuri, terminate cu bobite sau ciorchini minuscule, însoțind smaraldele și almandinele. Acestea alternează cu flori ce închid în mijlocul petalelor sinuoase cîte o perlă.

Bogăția proliferantă a decorului vegetal, lucrat cu o gingașă virtuozitate, invadînd cu minuțioase arabescuri toate spațiile libere, înscrie contrastele metalului aurit în policromia smaltului și a nestematelor. Probabil, nu incidental domină acordul verde — roșu — alb avînd o semnificație simbolică, asemenea pietrelor utilizate: smaralde, almandine, perle. Încă din evul mediu, pietrelor prețioase și semiprețioase li se atribuiau puteri tămăduitoare și virtutea ocrotirii, în cadrul unei simbolistici morale. Cartea aurarului Kecskeméti Péter este lămuritoare în acest sens. De asemenea, în lexiconul biblic al lui Bod Péter, de la mijlocul secolului al XVIII-lea, perla era înfățișată ca o întruchipare „a adevăratei științe divine”⁸³, considerată ca un fel de metaforă gnostică în accepție creștină. În genere, roșul era simbolul iubirii — al dragostei divine —, verdele acela al speranței. Credința, speranța și iubirea alcătuiau cele trei virtuți creștine pe care argintarul le recomanda prin limbajul învăluit al pietrelor prețioase noii sale soții, identificînd probabil credința cu știința sacră. Pe de altă parte predominarea verdelui îngăduie o implicare mai subliniată a speranței pe care Hann, lovit prin pierderea primelor soții, și-o pune în cea de a treia.

Prezența smaraldelor, mai prețioase și mai rar utilizate în decorul paftalelor, pledează și pentru dorința de a oferi un dar excepțional. De obicei se utilizau pietrele semiprețioase, mai ales rubine de India (almandine), peruzele și perle. Se recurgea și la cristaluri de rocă: topaz și ametist, adesea chiar la sticlă colorată pentru clienții modești. În mod tradițional, piatra din mijloc era un almandin roșu⁸⁴.

Paftaua lui Hann depășea deci prescripțiile obișnuite. Calitatea motivelor florale gravate pe revers, cu un rafinament ce îmbină precizia și finețea liniilor unduioase, întăresc afirmația de mai sus. Bordura este incizată cu frunze de acant iar agrafa propriu-zisă alcătuiește axa discului ușor adâncit și neted. În funcție de această axă sînt desfășurate motivele aerate ale bujorilor ce își leagănă corolele foioase pe lujere lungi, împletindu-se cu frunze fiziomorf redat sau mlădios stilizate, într-un joc simetric de ritmuri schimbătoare.

Împreună cu cingătoarea (*Spangürtel*) și cu acele de vâl, paftaua (*Heftel*) constituie o podoabă obligatorie a costumului feminin săsesc. În legătură cu originea sa s-au emis diverse ipoteze și s-au purtat discuții contradictorii în literatura de specialitate. Întrebarea fundamentală se referă la caracterul strict ornamental sau la cel funcțional al acestei piese. Victor Roth contestă, de pildă, proveniența paftalei transilvănene din agrafa de manta (*Mantelspange*), ipoteză susținută de Iulius Bielez⁸⁵. Acesta o derivă din fibula germanică, de obicei circulară, cu decor concentric și cu o piatră colorată în mijloc, invocînd ca sprijin exemple îndepărtate, dar sugestive, ca de pildă „fibula” împărătesei Ghizela din secolul al XI-lea, păstrată în tezaurul de la Mainz⁸⁶. Nu încapă îndoială că în goticul matur și tîrziu întîlnim suficiente exemple de podoabe pectorale, la statuile Ecclesiei de la catedrala din Strasbourg (1220—1230), a lui Eckehard și a Utei de la domul din Naumburg (c. 1250—1260), de pildă. În plus mantia Utei este prinsă cu o bandă ce reunește două agrafe rotunde⁸⁷. Foarte ispititoare sînt analogiile oferite de așa-zisele „broșe hanseatice”, cea de prin 1300 din tezaurul catedralei de la Strangnäs și o alta mai tîrzie (secolul al XIV-lea) provenind probabil din Lübeck, păstrată la Statens Historiska Museum din Stockholm⁸⁸.

În faza goticului tîrziu, numărul exemplelor se multiplică îndeosebi în varianta agrafelor de manta, uneori de formă patrulobă, alteori circulare, des întîlnite în secolul al XV-lea. Forma patrulobă o regăsim în sculptură, la Arhanghelul Mihail răpunînd diavolul (1467) de la biserica Sf. Severi din Erfurt, cea rotundă la statuia tombală a lui Cazimir al IV-lea Jagellonul, de la catedrala din Cracovia, realizată de Veit Stoss în 1492. În pictură apar ambele variante. Stephan Lochner (c. 1405—1451) preferă versiunea circulară, de pildă în Adorația magilor (c. 1440, catedrala din Köln). Pe una din aripile acestui altar, paftaua este prezentă ca podoabă

pectorală, liberă de rolul funcțional, la fel în *Prezentarea la templu* (1447, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) iar *Madona în pergola de trandafiri* (Köln, Wallraf-Richartz Museum) o poartă atârnată de un lanț scurt, petrecut în jurul gâtului. *Giuvaerul* este reprezentat și la *Lucas Moser* (activ 1409—1449) pe altarul Sf. Magdalena (1431, Tiefenbronn bei Pforzheim, Biserica parohială). Îl poartă și Sfinții Wolfgang și Ambrosius pe Altarul Sfinților Părinți ai Bisericii (c. 1483—1486, München, Alte Pinakothek) pictat de Michael Pacher (c. 1435—1498). Meșterul Legendei Sf. Ursula (activ pe la 1500, Köln, Wallraf-Richartz Museum) reproduce un tip de pafta foarte mare și rotundă, cu o bordură de perle în jurul unui caboșon oval iar Hans Burgkmair cel Bătrîn (1473—1531) o prinde pe mantaua Sf. Erasmus de la Altarul Sf. Ioan (1518, München, Alte Pinakothek)⁸⁹. În toate aceste exemple din urmă, obiectul servește ca agrafă — pentru a închide mantaua peste piept —, ipostază în care se păstrează, deși sporadic, pînă în prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Victor Roth contestă identitatea paftalei transilvănene cu piesele similare întîlnite la costumul feminin din Germania, contrazicînd teza lui Oskar Wittstock. Rezerva lui Roth nu este într-un totu lipsită de temei, căci toate sau aproape toate exemplele pe care noi înșine le-am citat, apar pe veșminte bisericești și nu pe costumul laic. Autorul derivă paftaua din giuvaerele de formă analoagă ce au servit inițial ca relicviare sau ca amulete. În sprijinul afirmației sale invocă comparații cu piese de la începutul secolului al XVII-lea, ce mai păstrează în centru o capsulă cu un căpăcel, avînd destinația menționată⁹⁰.

Faptul că paftalele de tipul *englig* (cu înșeri) erau decorate cu statuete miniaturale de sfinți și de înșeri, grupați în jurul Fecioarei cu pruncul, încadrîndu-se deci în iconografia sacrală, pledează deopotrivă pentru o atare interpretare. Extinzînd sugestia lui Roth, ne este îngăduită și comparația cu așa-zisele *osculum pacis*, de formă rotundă, adesea atîrnate de un lanț, ce serveau ca relicviare⁹¹ și îndeosebi cu *pacificalele* a căror principală componentă era un disc prevăzut cu o mică firidă pentru relicve⁹².

Considerînd amploarea pe care o luase în evul mediu cultul sfinților și al relicvelor, ideea lui Roth nu este lipsită de logică. Potrivit părerii sale, paftaua transilvăneană și-a pierdut funcția religioasă în epoca de după instaurarea Reformei care se opunea tocmai acestui cult, devenind o piesă pur ornamentală⁹³. Evident, teza lui Roth este acceptabilă, dar poate discriminările prea riguroase între rolul utilitar, semnificația religioasă și funcția decorativă a paftalei transilvănene sînt exagerate, pentru simplul motiv că le putea cumula pe toate trei, cel puțin în forma sa inițială. Firește, paftaua a sfîrșit prin a deveni în cele din urmă un obiect de podoabă.

Este interesant că pentru realizarea acestor obiecte, argintarii au recurs la toate tehnicile posibile, cu excepția smaltului filigranat. În genere, utilizarea smaltului nu se întâlnește la paftale înainte de 1500⁹⁴. Chiar și precizarea cronologică privind evoluția specifică a motivelor suscită dificultăți. Pe paftalele gotice, elementele antropomorfe se îmbină cu motivele de proveniență arhitectonică: edicule, baldachine, fiale, chiar scui-pătoare de apă, la care se adaugă decoruri vegetale și zoomorfe (iepuri, păsări, ciini) prefigurând scenele de vânătoare. În Renaștere, motivele antropomorfe și arhitectonice dispar, cedând locul unei stufoase ornamentații vegetale și pietrelor încrustate. Iulius Bielz deosebește patru tipuri de paftale transilvănene: *kornblumig* (cu albăstrele), *englig* (cu îngeri), *laubrig* (cu frunziș) și *kastig* (cu pietrele montate în casete)⁹⁵. De menționat, că tipurile acestea sînt adesea interferente, împrejurare ce relevă libertatea de inspirație și de selecție, apoi de reîmbinare a elementelor constitutive.

Paftaua cu smaralde pare a-i fi adus noroc lui Hann, căci căsătoria cu Margaretha s-a adeverit durabilă. Ea îi va supraviețui cu 15 ani, decedînd în 1728. Din însoțirea lor se nasc alți trei copii: Sebastian (1688), Barbara (1689) și Georgius (1704), cei din urmă decedați prematur. Acest ultim mariaj marchează începutul perioadei de ascensiune în cariera argintarului, consolidîndu-i odată cu situația materială și prestigiul social la care vor fi contribuit, pe lângă incontestabilele însușiri profesionale și morale ale aurarului, și întinsele relații ale socrului său versat în afaceri.

Legăturile lui Hann cu patricianul sibian devin mai strînse. În 1684, el făcea un dar de vecinătate, constînd dintr-un mic vas de argint, aurit în interior iar în 1685 era invitat să boteze pe fiica onorabilului Petrus Fabritius. Clientela sa crește, este exigentă și distinsă, reunind membri ale celor mai diverse clase și straturi sociale: personalități influente de la curtea princiară a Transilvaniei, reprezentanți ai aristocrației feudale și ai patriciatului urban, meșteșugari și neguțători cu stare. Nu lipsesc nici parohiile bogate și chiar vîrfurile țărănimii avute, îndeosebi viticultorii. Printre clienții de elită se numără Catharina Schirmer, văduva comitelui și judei regal Matthias Semriger, comitele Georg Armbruster și Margaretha Arnd, văduva judei primar (primarului) Valentinus Röhrich. Întîlnim însă și personaje de condiție mai modestă, aparținînd păturii meșteșugărești, ca Paullus Reschner care era probabil pietrar și ca soția lui Georg Haupt care era țesătoare (*Wolleweberin*).

Nu lipsesc nici comenzile oficiale venite din partea curții sau din partea senatului orășenesc. Acestea erau mai puțin rentabile, fiind destinate unor daruri oficiale, contribuțiilor de război sau tributului pretins de Semilună. Nu odată, autoritățile centrale și locale se dovedeau rău platnice, stabilind tarife reduse. Cazul aurarilor sighişoreni, care obținuseră

abia în 1654 contravaloarea argintărilor livrate în 1633⁹⁶, nu a fost unic. Se citează de asemenea o serie de împrejurări în care cantitatea și calitatea metalelor nobile puse la dispoziție de oficialități, era nesatisfăcătoare față de pretențiile disproporționate ale autorităților⁹⁷. O cană și un lighean ce plecau în 1685 cu ultimul tribut expediat la Constantinopol i-au fost remunerate meșterului Sebastian cu 200 florini, iar o pereche de sfeșnice dăruite *ex consensu Publico (sic!)* în 1687 secretarului imperial Thiel, din armata austriacă, i s-au plătit doar cu suma de 54 florini.

Perioada ce a urmat eșecului suferit de armatele otomane sub zidurile Vienei a fost agitată și plină de dificultăți. Sublima Poartă și curtea de la Viena depunând deopotrivă eforturi și întreprinzând acțiuni succesive în vederea acaparării Transilvaniei, principatul era prins între Scila și Caribda. Rivalitatea celor două mari puteri nu se limita la dueluri diplomatice, ci lua adesea aspectul amenințător al intimidării armate. În 1683, sultanul trimisese o armată de 80.000 de oameni care își ridicară corturile în fața Sibiului, iar în anul următor cetățenii, deși partizani consecvenți ai austriecilor, primeau cu mare pompă pe solul constantinopolitan.

Încercînd să se împotrivească presiunii otomane, principele Mihai Apafi I poruncea în 1685 să se aducă patru tunuri mari și muniție de la Alba-Iulia, fiind nevoit să se refugieze peste cîteva luni, împreună cu șapte detașamente în oraș, ceea ce are drept consecință reapariția grabnică a unui emisar din partea Semilunei. În primăvara anului 1686, soliile se succed rapid. Trimisul generalului austriac Anton Caraffa este urmat de solul polon în fruntea a 400 de oameni, în fața cărora porțile burgului au rămas închise. Apoi generalul Scharffenberg își desfășura trupele în fața zidurilor, iar Constantinopolul lansa un nou mesaj diplomatic, urmat de îndată de trimisul împăratului de la Viena. În sfîrșit, principele Apafi părăsea orașul împreună cu suita.

În decembrie 1688, sibienii sînt martori la instaurarea autorității imperiale. Oastea austriacă ocupă orașul și generalul Caraffa ordonă deplasarea artileriei grele și înălțarea spînzurătorilor în Piața Mare, desigur cu intenția de a preîntîmpina eventuala opoziție și manifestările rebele, de genul celor ce vor surveni în mai la Brașov, unde rezistența orășenilor e condusă de aurarul Gaspar Kreisch și de pălărierul Stephan Steiner⁹⁸. Pentru a-și consolida pozițiile, generalul Scharffenberg se statornicește la Sibiu cu două regimente de infanterie și unul de cavalerie.

În ciuda frămîntărilor politico-militare, cu repercusiuni inevitabile asupra vieții economice, Hann pare să prospere. Casa din strada Măcelarilor, reparată și extinsă, e înzestrată cu toate acareturile aferente unei gospodării îmbelșugate. La acestea se adaugă proprietatea unei brutării, menită să aprovizioneze cu pîine familiile din împrejurimi. Edificiul bru-

tăriei lui Hann se afla în colțul fostei străzi a Cetății. După moartea tatălui său, Margaretha moștenise dugheana din Piața Mică. Econom, Sebastian nu se gândi să o utilizeze pentru desfacerea propriilor produse pe care le vindea în prăvălia comună, întreținută de breaslă sau direct din atelier, ci o închirie.

Respectînd statutele, aurarul ține doar un singur ucenic, pe Andreas Hermann care-și însușește între 1684—1688 meșteșugul sub îndrumarea sa. În această perioadă, faima lui Hann pare a fi depășit nu numai incinta sibiană, ci chiar și granițele principatului. În 1683, o calfă călătorește pe nume Martin Wolf vine de la Bistrița, iar în 1687, Hans Christophorus Schwartz, plecat tocmai din îndepărtatul Königsberg, poposește în atelierul său⁹⁹, unde iau naștere noi și prețioase opere.

Așa zisele pocale Armbruster (Nr. cat. 9 și 10) semnalate de Ludwig Reissenberger aparțin, potrivit părerii sale, perioadei 1680—1684¹⁰⁰. În acest interval Georg Armbruster, ale cărui armoarii sînt înfățișate în interiorul capacului la ambele pocale, deținuse funcția de comite al sașilor. Stema se compune dintr-un blazon cu patru cîmpuri, tratat în relief. Primul cîmp și al patrulea reprezintă câte un leu cu o arbaletă în gheare (*Armbrust* = arbaletă, *Armbruster* = arbaletier) — de unde deducția că patricianul cobora dintr-un asemenea meșteșugar —; în cîmpul al doilea e figurată o floare dintr-o specie neprecizată iar în al treilea un trandafir cu petalele desfoiate. Coronamentul ecusonului este alcătuit dintr-un coif din care se ridică aceeași imagine a leului înarmat cu arbaletă.

Este vorba de pocale cu soclu și capac (*Sockelpokal*, *Deckelpokal*) cu o accentuată evoluție pe verticală, parțial contrabalansată de o largă bază de susținere, luînd forma unui disc plat pe care sînt gravate frunze și flori. Piciorul foarte înalt este succesiv gîtit de noduri turtite, prezentînd dimensiuni și proeminențe variabile. Nodul propriu-zis e alcătuit prin înmănuncherea a șase herme, foarte arcuite, complicate cu învolutări mărunte ce le împrumută un aspect dantelat. Îi urmează un ultim nod elipsoidal, deasupra căruia tija piciorului se desface brusc într-o cunună de petale cărnoase și masive, răsfrînte pe trei rînduri, ce susțin cupa tronconică, ușor evazată. Pe pocalul Armbruster I (Nr. cat. 9, citat la Viena, colecția Rosenfeld, apoi la Budapesta, colecția Schiffer — dispărut? —), aceasta este decorată cu două scene gravate cu finețe. Prima imaginează o pereche de îndrăgostiți plimbîndu-se agale într-un peisaj cu ruine, a doua doi bărbați așezați într-un cadru similar. Costumele bărbatești, îndeosebi pălăriile cu bor amplu și penaj bogat, evocă moda barocă. Bordura capacului este ondulată prin ciocănire, sugerînd aspectul unui volan neregulat, în fapt al unui segment circular de corolă. Porțiunea netedă ce îi urmează este acoperită cu un decor incizat: flori cu patru petale, boboci și frunze de acant stilizate. Trei rînduri de petale

compacte, cu virfurile ridicate în sus alcătuiesc inele concentrice din miezul cărora se înalță tulpina dreaptă, nițel rigidă a unui trandafir în plină floare. Frunzele ușor răsucite sînt modelate cu aceeași sensibilitate poetică, ce caută cu insistență fidelitate adevărul formelor vegetale. Trădînd atenta observare a motivului din natură, trandafirul constituie în același timp o reeditare liberă a motivului heraldic din stema lui Georg Armbruster. Deși morfologia pocalului este în ansamblu atît de netă și aparent atît de unitară, eclectismul se deslușește în detalii. Verticalitatea foarte accentuată, disproporția dintre înălțimea obiectului și diametrul cupei, sugerează reminiscențe ale viziunii gotice, contrabalansată totuși prin amploarea bazei ce conferă stabilitate. Detaliile ornamentale aparținînd stilului baroc sînt ponderate prin structura organizării, prin creșterea cumpănită și treptată a decorului ce alternează suprafețele netede cu cele puternic reliefate, creînd pauze larg ritmate.

Pendantul său, pocalul Armbruster II (*Nr. cat. 10*, citat la Klagenfurt, colecția Brukenthal-Mylius — dispărut? —) pare a fi fost identic, cu singura deosebire că replica de la Klagenfurt avea gravată pe corpul cupei o scenă de vînătoare.

Deși argintăria transilvăneană abundă în pocale cu soclu și capac, manifestînd uneori tendința de subliniere a conformației zvelte, nu ne oferă nici o singură analogie pentru pocalele Armbruster. Considerate în ansamblu, ca morfologie și decor, acestea nu se aseamănă nici cu pocalele sud-germane. Se pare că Hann a realizat o formă originală, îmbinînd într-un context neuzual elemente în ultimă instanță edite. Ceea ce frappează este un simț suveran al echilibrului și al dozajului ce îi îngăduie să oscileze, cu un fel de virtuositate, între monumentalitatea calmă și nota fastuoasă, respectiv între Renaștere și baroc. Însușirea aceasta, cardinală pentru creația lui Hann, se va adînci și va deveni mai complexă pe măsură ce atinge plenitudinea artistică.

Cana Reschner (*Nr. cat. 11*, București, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, nr. inv. M. 1843, G.G. 70.129, expusă la Muzeul palatului din Mogoșoaia) își trage denumirea de la numele consemnat succint în interiorul capacului: *RESCHNER PAVLLVS Anno 1682*. Inscriptia circumscrisă de astă dată nu o stemă nobiliară, ci o inimă din care se ridică un semn analog cu acelea ale meșterilor pietrari, reprezentate nu în relief ci printr-o simplă incizare liniară. Într-o perioadă în care erau la modă inscripțiile lungi și armoariile stufos înpanășate, preferate nu doar de nobili ci și de patriciatul urban, sobrietatea semnului lapidar și laconismul textului îndreptățesc pe deplin presupunerea că Paullus Reschner era doar un meșteșugar.

Spre deosebire de cămile Fleischer (*Nr. cat. 2*) și Semrigger I (*Nr. cat. 3*), al căror soclu prezenta un dublu feston, cana aceasta, foarte pretențioasă

totuși pentru un client de condiție mai modestă, are o bordură cu feston simplu. Luînd forma unui tor proeminent, soclul este acoperit cu motive florale: lălele desfăcute și corole avînd șase petale grupate strîns în jurul unui miez rotund. Subțiate, frunzele însoțitoare îndeplinesc un rol cu desăvîrșire accesoriu. Ghirlanda este interpunctată cu patru protome de lei, dramatic încruntați, căscîndu-și boturile vide. Foarte reliefate, capetele animaliere sînt încadrate lateral de cîte două mici draperii, înnodate la partea superioară.

Pe capacul cu feston dublu, lălelele modelate în relief plat alternează cu măști de *putti*, corespunzînd protomelor de lei de pe soclu, deopotrivă turnate și aplicate prin sudare. Chipurile, poate prea mature și efeminate, au ovalul mult rotunjit, prea învolt, accentuat de coafura realizată prin răsucirea strînsă a pletelor peste urechi, unde formează un fel de scoică circulară, terminată cu o șuviță liberă, trasă printr-un inel.

Butonul capacului imaginează o figură ecvestră miniaturală, în de aproape înrudită cu cea de pe cana Semriger I. Pe cana Reschner, însă, călărețul în armură barocă, fluturîndu-și mantia scurtă de cavalerist, își sprijină în șea bastonul de comandă, detaliu absent la replica anterioară. De asemenea, poziția calului este diferită. Acesta nu mai cabrează, ci pare să galopeze, de altfel într-un mod cît se poate de neverosimil. Aproape paralele, picioarele din față se frîng înălțate în aer, evocînd prin ipostaza mișcării armăsarul sălbatic de pe capacul cîinii Fleischer. Decorul șarnierei și toarta în formă de hermă sînt identice cu ale acesteia, dar driada — căci herma seamănă în ultimă instanță cu o zeităte silvană — are proporțiile mai zvelte și ușor diminuate.

Modificări au intervenit și în decorul figural desfășurat pe corpul cîinii. Deși menține în esență schema iconografică uzitată pentru cîmile Fleischer și Semriger I, tema Triumfului este reluată într-un context abreviat. Hann renunță la toate figurile ecvestre ale primului plan, de asemenea la porțiunea finală a cortegiului. Prescurtată, scena se desfășoară într-un registru delimitat de doi copăcei plasați în extreme. Succesiunea sulitelor incizate pe fond creează iluzia unei mase compacte de oșteni. Din capul coloanei, un soldat tînăr își întoarce privirea, rîzînd batjocoritor către figurile înnegurate ale regilor captivi. Aceștia poartă tunica scurtă, cu mîneci și hlamida prinsă pe umeri cu fibula, din care pornește ductul neregulat al cutelor. Monarhul glorios nu mai are fruntea încinsă de coroana cu spițe lungi, ascuțite, a omonimilor de pe cîmile anterioare. Frecvent în iconografia barocă, acel tip de coroană deriva din modelul diademelor imperiale, întîlnite pe monedele romane tîrzii. O poartă împăratul Caracalla (211—217) în efigia sa bătută pe un *aureus* (Viena, Münzkabinett) și Aurelian (270—275) tot pe un *aureus* (Paris, Bibliothèque Nationale).¹⁰¹ Pe cana Reschner însă, coroana ce dublează

cununa de lauri se apropie mai mult de prototipul medieval. Spițele subțiri sînt înlocuite cu frunze joase, trilobe iar sceptrul *imperatorului* sfîrșește printr-un fleron.

Nike degenerază, atrofiindu-se într-un fel de copil care ține cununa de lauri cu un gest stînjenit, neîndemînic, în timp ce replicile sale anterioare erau mai apropiate de prototipul antic. Străvechi întruchipări ale victoriei în lumea elenă, imaginile Nikei s-au transmis și artei romane, în variante diverse. Un exemplu tardiv regăsim pe acel *solidus* de aur (Londra, British Museum) ce îl înfățișează pe împăratul Constantius al II-lea (337—361), ținînd în palma deschisă simulacrul universalului geniu înaripat care îi oferă cununa de laur.¹⁰²

Fondul aceleiași scene apare mai restrîns pe cana Reschner decît pe cana Semrigger I, deși introduce în mod neașteptat viziunea calmă a unei cîmpii, mărginită la orizont printr-un grup de case, cu un aspect mai curînd rustic. Deasupra acoperișelor destul de naiv desenate, adie frunzișurile rare, purtate de firave trunchiuri gravate în metal.

Divizînd corpul cîinii în două cîmpuri figurative, artistul substituie friza unitară ilustrată inițial printr-o singură scenă continuativă. Îmbinînd Triumful unui *imperator* cu Judecata lui Solomon (III, Cartea regilor, 3, 16—28), el creează scene geminate, ce îl obligă să recurgă la un alt mod de orchestrare compozițională.

Judecata solomonică are loc într-un interior ce tinde a sugera, cu elemente puține, o impunătoare sală regală. Ferestrele, simple sau geminate, se termină în arc semicircular și sînt separate prin pilaștri canelați, îngăduind vederea unor fragmente arhitectonice și peisagistice, închipuite într-o perspectivă destul de empirică. De astă dată, scena e cuprinsă între doi pilaștri drepți și înalți ce îi marchează limitele.

În centru se află tronul cu baldachin de brocart, așezat pe un podiu cu trepte largi, acoperite de un covor în care sînt întreșute motive involutate. Pe lespezi, în prim plan, zace copilul mort. Așezat pe tronul cu speteaza capricios răsucită, regele, privit în semiprofil, întinde imperativ brațul spre soldatul care ridică sabia. Imberb, dar cu plete, Solomon este relativ tînăr și înveșmîntat într-o tunică lungă cu mînece peste care se înfășoară hlamida. Grupate strîns la umăr și petrecute pe spate în diagonală, faldurile cad liber îmbrățișînd într-o elipsă descendentă torsul. Pieptul, împodobit cu un lanț greu, rămîne dezvelit iar gesturile monarhului se exercită nestingherite de accesorii, dobîndind pregnanță.

Cele două femei în litigiu, care revendicaseră deopotrivă copilul viu, stau simetric ca talerele unei balanțe de o parte și de alta a cumpenii simbolizată prin voința regală. Acuzatoare, cea din dreapta desface brațele cu o mișcare retorică, în timp ce împricinata căzută în genunchi imploră firească, cu autentică deznădejde, crățarea pruncului său. Figurile

feminine se deosebesc și prin îmbrăcăminte. Impostoarea poartă un hiton cu mânecile răsfrînte, o tunică scurtă petrecută pe deasupra și o piesă vestimentară drapată larg în jurul gîtului, semănînd oarecum cu *planeta* bizantină, într-o versiune modificată însă. Cea pe nedrept învinuită are veșminte mai apropiate de moda vremii: o bluză colantă cu mânecile suflecate, fusta largă, încrețită și un fel de șorț prins cu un brîu răsucit pe talie. Părul ondulat molatic e strîns într-un coc, lăsînd cîteva șuvițe libere pe ceafă. Diferențierea costumelor sugerează deosebiri de rang social, prima părăind a fi o nobilă, cealaltă o femeie din popor sau o tîrgoveată.

Sfetnici cu expresii înțelepte și bărbi venerabile, oșteni ai gărzii purtînd coifuri cu penaj asistă la proces. Sfetnicul din stînga participă activ la dramă, cerînd cu privirea insistentă dar mai ales cu mișcarea fermă a mîinii oprirea sentinței. În felul acesta, el intervine în grupul principal, contribuind la echilibrarea compoziției și la sublinierea sensurilor. Paralelismul și orientarea complementară a brațelor înscriu virtual două diagonale intersectate în centrul ocupat de figura regelui, care constituie vîrfurile piramidei ce include personajele principale. Baza acestei piramide trece prin figura copilului luînd o direcție ușor oblică, datorită căreia latura dreaptă se abreviază. Piramida perfectă se transformă astfel într-o piramidă dezaxată, caracteristică pentru compoziția barocă. Barochismul rezultă totuși mai mult din gestică generată de stările conflictuale, căci grupurile din flancurile tronului echilibrează statornic ansamblul compozițional.

Un episod crud prilejuiește soldatul cu braț puternic, stînd gata să despice copilul în două părți egale, cum cerea regescul ordin. Atîrnat de un picior, arcuindu-se cu o cumplită crispă în văzduh, pruncul se zbate convulsiv încercînd să se agațe de umărul matern. Anecdotică dramatică are profunde tonalități psihologice, deși supradimensionarea voită a mîinilor trădează modalitatea explicitărilor naive, didactice, moștenite din stilurile medievale. Dar nici disproporțiile, nici inabilitățile interpretative nu împietesc asupra veridicului, resimțit cu profunzimea unui sentiment simplu și etern uman.

Judecata lui Solomon este deopotrivă inspirată din *Icones Biblicae*.¹⁰³ Reinterpretarea este mai liberă, Hann îngăduindu-și modificări ce trădează veleitățile unei optici și unei înțelegeri proprii. La Matthaeus Merian cadrul este mai aerat iar compoziția are o respirație mai amplă, de unde și monumentalitatea figurilor ce dispare în transpunerea lui Hann, personajele sale fiind relativ scurte și îndesate. Nevoit să concentreze într-un spațiu limitat figuri al căror număr îl sporește voit, aurarul realizează o compoziție mai densă, prin care subliniază intensitatea atmosferei dramatice. Deși la Merian, mama disperată se manifestă mai dezlăn-

țuit, mai patetic, versiunea lui Hann are mai mult nerv, o atmosferă mai tensionată sub imperiul unor porniri elementare. Tonusul dramatic este accentuat prin axele scurte și tranșante ale compoziției, prin povestirea sacadată a conflictului. La gravor scena are o anumită eleganță, o solemnitate ce aparține vieții de curte și un fel de rigoare antică. Aurarul posedă, în schimb, o veracitate prin care se dezvăluie direct și frapant antagonismele și jocul exacerbat al simțămintelor. Poziția femeilor fiind inversată, figura brutală a oșteanului este eliberată de intervenția gestului matern, îngăduind libera evoluție în contorsionarea tragică a pruncului. Pe de altă parte, plasînd doar această figură în stînga, gravorul crea în juru-i un vid menit a potența semnificația amenințătoare a gestului.

Există deosebiri atît în decor cît și în costume. Foarte simple, veșmintele personajelor merianești oscilează între moda antică, evul mediu și baroc, fără a se preciza stilistic. În schimb tronul lipsit de covoare e străjuit de patru lei ce nu apar la Hann. Aparținînd Renașterii, fațadele arhitectonice sînt corect interpretate perspectivice, nu imperfect și rapsodic ca la argintar.

Cu toate acestea, scena de pe cana Reschner trădează pe de o parte stăruitoarea dorință de emancipare de sub tutela gravorului, pe de alta efortul de a se adapta la specificul viziunii impusă de material și tehnică. În abordarea Triumfului, efectul de masă și fastuozitatea imaginii îl captivaseră pe argintar. Apelînd la sentimente mai simple și mai vii prin universalitatea lor, Judecata lui Solomon i-a permis asimilarea la o afectivitate proprie.

Documentele vremii menționează în anul 1682 două donații importante, oferite bisericii evanghelice din Sibiu. Prima era o cană din argint încrustată cu monede macedonene și romane (*eine silberne Münzkanne*), dăruită cu prilejul Anului Nou de primarul Johann Haupt (Sibiu, Muzeul Brukenthal) a doua cana cu capac (*eine von Sebastian Hann reichgetriebene Deckelkanne*), donată de Catharina, văduva comitelui Matthias Semrigger.¹⁰⁴

Cana Semrigger II (Nr. cat. 12, Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 97/1364) constituie o primă realizare deplină a stilului somptuos în opera argintarului. Bogăția piesei rezidă pe de o parte în complexitatea și diversitatea ornamentelor, pe de alta în alternarea bicromă a materialului. Soclul, toarta, friza de sub capac, decorul capacului — inclusiv butonul și șarniera — sînt bogat aurite. Luciul prețios al aurului contrastează cu nuanța rece a argintului, aparent la protome, la mascheroni și la friza figurativă ce înconjoară corpul cîinii, deci pe porțiunile cele mai reliefate.

Socul cu dublu feston reeditează protomele de lei de pe cana Reschner, între care evoluează patru ghirlande scurte, legate de draperiile din flancuri. Ghirlandele se compun dintr-un bujor central, cu multiple și dese petale, însoțite de fructe: mere, pere, rodii, cu frunze puține. Motivul antic al ghirlandei, reinterpretat în Renaștere este adoptat de Hann cu o plenitudine, o sevă debordantă ce trădează opulența barocă, potențată de fiziomorfismul intenționat al tratării.

Pe capac reapar mascheronii semnalati și la cana Reschner, dar decorul floral e mai complex și mai sensibil modelat. Laleaua e văzută în profil, avînd conturul petalelor adînc decupat și caliciul deschis în jos; așa-zisa floare de arun îmbină petalele narcisei cu un miez alcătuit prin împreunarea a două frunze de acant, închise peste trei bobite. Corole cu cinci petale, amintind florile de spînz își încrucișează decorativ lujerele, lăsînd frunzelor doar rolul unui acompaniament minor. Fondul, punctat cu ajutorul roțiței zimțate, pune în evidență — prin contrast cu aparența sa poroasă — sinuozitățile voluptoase ale reliefului vegetal.

În centrul capacului, o floarea soarelui cu miezul turgid alcătuieste suportul butonului figurînd un leu heraldic, interpretat cu o nervoasă vigurozitate. Sprijinindu-și labele posterioare pe heliant, jivina cabrează arcuind coada vertical. Una din labele anterioare este ferm așezată peste vârful unui coif de turn, tras prin inelul unei coroane, cealaltă ține cununa de lauri. În ciuda stilizării, animalul respiră o forță vitală pusă în evidență de tensiunea musculară.

Asemănarea carnasierului — ce constituia un simbol heraldic predilect în ambianța sud-germană — cu numeroase replici augsburgheze, din care Hann s-a inspirat incontestabil, este concludentă. Încă din secolul al XVI-lea, aceste figuri leonine erau foarte căutate la Augsburg, inițial sub forma recipientelor de băut (*Scherzpokale*), apoi în secolul următor ca figuri automate servind la decorarea ornicelor de masă.

Atitudinea rampantă a leului de pe cana Semrigger II este strîns înrudită cu aceea a leului heraldic — în același timp vas de băut — executat pe la 1630 de argintarul augsburghez Georg Lang I (1575—1631) pentru breslele reunite ale tăbăcarilor și cizmarilor din Zürich (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum). O analogie și mai convingătoare ne oferă figura automată de pe ceasornicul (*Automatenuhr*, Basel, colecția M. Segal) realizat de Caspar Pfaff din Augsburg (activ 1603—ante 1639). În ambele variante aceste piese de proveniență augsburgheză erau foarte răspîndite și dincolo de granițele Germaniei. Exemplare similare se mai semnalează la Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum și la Karlsruhe, Badisches Landesmuseum.¹⁰⁵

Șarniera este deosebit de bogat împodobită cu flori așezate pe toate fațetele. Spre toartă — ce reprezintă herma de pe acum consacrată în

opera lui Hann — articulația este acoperită cu o mască de *putto*, încadrată de două frunze, dublate cu filactere răsucite.

În interiorul capacului aurit se distinge pe fondul zimțat un blazon în relief, de formă barocă, reprezentând același motiv heraldic al leului în atitudine rampantă, ca butonul. În juru-i se descifrează deviza: *Pietas. constanse. Firma. Coronat. (sic!)*. Deasupra scutului în centru e figurat un coif încoronat, cu viziera în gratii, însoțit de pompoasele unduiri ale penajelor despletite. Acesta amintește cu stăruință un prototip german foarte la modă din secolul al XVI-lea, reîntâlnit în xilografurile heraldice ale lui Albrecht Dürer.

Din mijlocul coifului se înalță — nu figura unui bărbat, cum interpretase Reissenberger¹⁰⁶ — ci aceea a justiției, legată la ochi, având într-o mână sabia pedepsitoare, în cealaltă balanța dreptății. Motivul a fost probabil inspirat de împrejurarea că Matthias Semriger, căruia îi aparținuseră armoariile, exercitase demnitatea de jude regal sinonimă cu cea de comite, fiind totodată și sfetnic de taină (*secretarius intimus*) al principelui, după cum rezultă din inscripția funerară a epitafului păstrat în ferula bisericii evanghelice din Sibiu.¹⁰⁷

Pe epitaf blazonul e reunit cu acela al soției sale, respectiv cu al familiei Schirmer, înfățișând o sabie ridicată oblic între două stele. Curios, stema Catharinei Schirmer este absentă pe cană, deși inscripția gravată o menționează ca donatoare, precizând caracterul votiv și data închinării: 29 martie 1682, foarte apropiată de comemorarea decesului survenit la 3 aprilie 1680. Împrejurarea aceasta permite presupunerea unei donații în memoria consortului defunct — care este pomenit în inscripție —, dar detaliul acesta nefiind specificat, afirmația se menține pe tărîmul ipotezei.

Este de asemenea ciudat că inscripția nu înșiră toate funcțiile îndeplinite în cursul vieții de Matthias Semriger, referindu-se doar la calitatea sa de jude regal. În schimb, Judecata lui Solomon reluată pe cană coincide cu specificul dregătoriei și cu alegoria virtuții din armoarii.

În secolul al XVII-lea, tema judecății solomonice a fost frecvent reprezentată în sălile de tribunal ale primăriilor germane, la Drezda și Breslau (Wrocław), la Viena (Primăria Veche), de asemenea în Elveția, la Basel și în Țările de Jos.¹⁰⁸

Pe cana Semriger II scena este mai aproape de prototipul merianesc. Covorul a dispărut de pe trepți, s-au ivit în schimb în flancurile tronului doi dintre cei patru lei prezenți în gravură. Figura lui Solomon este mai just proporționată iar fizionomia sa e matură. Personajele grupului din dreapta regelui sînt aceleași; în stînga apare singur soldatul cu sabia ridicată, care însă nu mai e tînăr și imberb. În loc să aibă capul descoperit, ca pe cana Reschner, el poartă coiful decorat cu o acvilă, avînd aripile desfăcute. Edificiile vizibile prin arcade și arhitectura interioară

sînt mai corect articulate, urmărind în detalii modelul grafic. Doar aşezarea celor două femei diferă, ambele fiind simetric îngenunchiate la picioarele judecătorului regal şi alcătuiind de astă dată o piramidă cvasi perfectă. Costumele şi coafurile sînt identice cu ale mamei prejudiciate de pe cana Reschner. Ele nu se mai diferenţiază nici ca gestică, nici ca expresie, iar înverşunarea lor dramatică s-a stins cedînd atitudinii de implorare. Deşi din punct de vedere tehnic inferioară, interpretarea de pe cana Reschner avea un caracter mai inspirat, spontan şi direct în timp ce versiunea câinii Semriger II ne pune în faţa unei elaborări îngrijite, realizată prin urmărirea atentă a resurselor stilistice oferite de exemplul gravurii.

Tema însoţitoare este legată tot de istoria fabulosului rege din Israel, întruchipînd episodul cu Vizita reginei de Saba (III, Cartea regilor, 10, 1—13), inspirat din aceleaşi *Icones Biblicae* ilustrate de Merian,¹⁰⁹ dar abordat de Hann cu o vizibilă dorinţă de diversificare. În gravură, Solomon e vîrstnic iar jîlţul său e străjuit de o întreagă haită de lei, aşezaţi de altfel placid pe trepţi. Regina de Saba e văzută din profil şi urmată de suita femeilor simplu înveşmîntate, purtînd darurile, de soldaţi şi de un întreg alai de dromadere, evoluînd într-un cadru ce evocă Roma antică dar şi stilul Renaşterii.

La Hann, arhitectura exterioară este simplificată la maximum, compoziţia desfăşurîndu-se în interiorul cu largi arcade şi portaluri înalte. Cam înghesuit, prin unul dintr-acestea se revarsă cortegiul reginei de Saba care, îngenunchind, prezintă omagii şi daruri ilustrului monarh. Acesta apare tînăr, şi bogat înveşmîntat. Înclinîndu-se din înaltul jîlţului ca să o contemple mai bine, el pare izbit de apariţia femeii care nu îşi pierde aerul superb, în ciuda genuflexiunii. La Merian avea o expresie sfioasă, de adorare, la Hann e plină de o feminitate conştientă, maiestruoasă. Relaţia psihologică dintre cei doi protagonişti dobîndeşte o altă nuanţă, mai pasională, subliniată prin gest şi atitudine. Regina de Saba are ceva din farmecul senzual al femeilor pictate de Paolo Veronese (1528—1588); în orice caz face parte din familia frumoaselor veneţiene, cu fizic generos şi ţinută aleasă.

În timp ce veşmîntul regal prezintă vădite reminiscenţe medievale, rochia reginei de Saba se înscrie în cea mai autentică modă barocă. Corsajul prelung, subţiat în unghiul ascuţit al taliei se pierde în falduri amplu răsfrînte, al căror joc plastic este urmărit cu atenţie. Un şirag de perle mari, dublat cu un colan masiv împodobesc decolteul larg al bustului plin, încadrat de hlamida reţinută printr-o agrafă. Cu părul prins în coc, coafură ce aminteşte pe aceea a femeilor din picturile veneţiene ale Renaşterii tîrzii, regina se distinge prin prestanţă de însoţitoarele mai tinere. Surizătoare, doamnele şi fetele din suită participă la desfă-

șurarea actului protocolar și poartă cu grație coafuri înalte, complicate prin stufoase panașe de struț.

Figurile principale sînt compuse pe diagonală, lăsînd liber între ele un unghi deschis, cu vîrful descendent. În acest spațiu e comasată curtea, dominată de figura unui sfetnic, îmbrăcat cu o haină încheiată pe mijlocul pieptului, amintind tunicile bărbătești cu nasturi mulți, lipite de trup, devenite uzuale în Transilvania veacului al XVII-lea. Deasupra e petrecut un talar drapat, încins pe mijloc unde o pafta reține faldurile. În contrast cu acest costum contemporan, soldatul în armură romană marchează un vizibil anacronism vestimentar.

De o senzualitate expansivă, consistența materială a formelor oferă un efect copleșitor, rafinată prin pitorescul fastului și mai ales prin nuanțarea psihologică a acțiunii. Inflexiunea lirică se declară totuși cu o anume sobrietate în mijlocul profuziunii ornamentale, stăvilind patetismul baroc. Gradarea plastică a suprafețelor este extrem de complexă, evoluînd printr-o creștere progresivă a reliefului, pînă la capetele protagoniștilor ce par a se desprinde de fondul gravat. Asemenea detalii nu se puteau obține decît prin turnarea și aplicarea capetelor, atît de iscusită încît nu se observă locul sudurii.

Din Renașterea tîrzie, dar mai ales din epoca barocului, temele legate de figura legendară a lui Solomon sînt foarte frecvente (Visul lui Solomon, Construirea apoi Tîrnosirea templului lui Solomon, Solomon primind darurile oferite de Hiram, regele din Tir). Printre cele mai asiduu abordate erau Judecata lui Solomon ce numără interpreți celebri, asemenea lui Raffaello Sanzio (1483—1520), Tiziano Vecellio (c. 1477—1576), Giovanni Antonio de Pordenone (1483—1539), Paolo Veronese și numeroși alți italieni, iar în Germania pe Lucas Cranach cel Bătrîn (1472—1533), Leonhard Beck (c. 1480—1542), Georg Pencz (c. 1500—1550) și Heinrich Aldegrever (1502—c. 1555).¹¹⁰

Vizita reginei de Saba a fost de timpuriu interpretată, printre primii de Lorenzo Ghiberti (1381—1455) într-unul dintre reliefurile de bronz ce decorează faimoasa *Porta del Paradiso* a baptisterului din Florența și Benozzo Gozzoli (1420—1497) în fresca de la Camposanto din Pisa. Acestora le urmează Raffaello, Marcantonio Raimondi (c. 1487/1488—1527/1534), Jacopo Tintoretto (1518—1594), Jacopo Bassano (1510/1518—1592), Veronese, Jacopo Palma cel Tânăr (1544—1628), Giovanni Battista Crespi (c. 1556—1633), Domenico Zampieri (Domenichino, 1581—1641), Pietro da Cortona (1596—1669), Mattia Preti (1613—1699), etc. O întîlnim și în arta Țărilor de Jos, mai rar în Germania și în Franța.

Printre artiștii germani care au ilustrat tema, pot fi citați: Konrad Witz (c. 1400 — c. 1447), Hans Holbein cel Tânăr (1497—1543), Johann

Matthias Kager (1575—1634), Andreas Stech (decedat în 1697) și Dietrich Pottgiesser (prima jumătate a secolului al XVII-lea).¹¹¹

Interpretarea lui Hann de pe cana Semrigger II nu prezintă analogii cu fresca de la Augsburg pictată de Kager¹¹² iar relațiile cu gravura lui Merian sînt de astă dată relative. Această constatare contrazice părerea acelor comentatori, ca Victor Roth și Iulius Bielz care au înclinat adesea a-l considera pe Sebastian Hann doar ca un simplu „copist” al gravurilor lui Merian, în opoziție cu Ludwig Reissenberger care precizase că argintarul a uzat în mod selectiv și nu servil de modelele grafice.¹¹³ De altfel toți trei autorii s-au mărginit la simple semnalări, neîntemeiate pe studiul analogic al celor două opere.¹¹⁴

Atît versiunile reluate ale Triumfului, cît și scena Judecării solomonică probează concludent că Hann nici măcar nu reutiliza aceleași matrițe, ci le schimba de la o versiune la alta. În cazul Reginei de Saba sîntem îndreptățiți a presupune și intervenția unei surse italiene, probabil venețiană, pe care nu sîntem în măsură a o preciza, dar pentru care pledează și coloana în torsadă, cu un vrej subțire și frunze înfășurate pe fusul răsucit, așezată în spatele tronului lui Solomon. Coloane similare susțin și tabernacolul altarului principal de la catedrala Sf. Petru din Roma, realizat în 1633 de Lorenzo Bernini (1598—1680).¹¹⁵

Tot în 1682, orfevierul sibian lucra un potir (*Nr. cat. 13*, Turnișor, Biserica evanghelică) a cărui asemănare cu potirul din Zlatna (*Nr. cat. 5*) este deplină. Aceeași talpă hexalobă, același decor vegetal unduind pe fațetele piciorului, nodul piriform — poate ceva mai turtit — susțin panerul traforat și cupa neted șlefuită. Aceasta are însă un aspect tronconic și evazarea mai discretă, panerul oprindu-se sub linia mediană și fiind lipsit de bordura circulară a motivelor vegetale, ce contrabalansa printr-o orizontală verticalitatea alcătuirii. Datorită acestor modificări, potirul de la Turnișor, cîștigă în zveltețe și în eleganță. Decorul panerului este floral, dar altfel compus decît pe potirul din Zlatna. Morfologia florilor este hibridă, introducînd un caliciu din petale ascuțite la vîrf în mijlocul corolei rotunjite, purtată de un lujer scurt ale cărui frunze sînt simetric decupate. Moderat reliefate, cele șase flori cresc radial formînd o cunună în jurul cupei și fiind puse în valoare de fondul lucios.

Un alt potir (*Nr. cat. 14*, Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. 2570) pe care soția lui Georg Haupt, țesătoare, îl dăruia în 1684 bisericii evanghelice din Sibiu se încadrează, cu unele deosebiri, în aceeași tipologie. Baza și piciorul sînt identice cu acelea ale potirelor anterior citate, dar la partea superioară apar sub plăcuța hexagonală mici frunzulițe aplicate. Nodul piriform este puțin alungit și înfășurat la bază în segmente elipsoidale, sugerînd un mănunchi de frunze, din care cresc lobi hemi-

sferici pregnant conturați, împodobiți cu cite o floare. Lobii aceștia, cu porțiunea inferioară gîuită, prelung subțiată, evocă în ciuda dispoziției riguros simetrice motivele flamboaiente, boselate ale goticului tîrziu. Inelul dintre nod și paner e mai complex articulat iar aspectul cupei și al suportului, delimitat printr-o bordură de frunze, amintesc insistent pe acelea ale potirului din Zlatna. Panerul înfățișează alternativ margarete capricios decupate, însoțite de frunze curbe, afrontate și capete de *putti* înaripați.

Cele trei potire ale lui Hann fac parte dintr-o categorie stilistică în care reminiscențele tradiționale se îmbină cu elemente novatoare. În domeniul acestui gen de piese a existat o tradiție gotică atît de înrădăcinată, încît reflexele sale — îmbinate cu stilul Renașterii și al barocului — se prelungesc pe intervalul a două veacuri, resimțindu-se încă în prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

În arta potirului transilvănean, tipul de picior cu talpa hexalobă reprezenta o moștenire a stilului gotic care își perpetuase apogeul în prima jumătate a secolului al XVI-lea. De aceeași proveniență este friza decorativă a panerului, derivată din friza cu fleroane. Deși atestă unele înrudiri cu tehnica decupărilor florale din goticul tîrziu, decorul vegetal traforat, la fel cu cel lucrat într-un delicat *repoussé*, aparține Renașterii.

Nodul piriform constituie însă o inovație a cărei inițiativă pare a i se datora lui Hann, căci nu se întâlnește anterior în morfologia potirelor transilvănene. El însuși îl împrumută din argintăria sud-germană, unde se menține pînă în secolul al XVIII-lea, după cum rezultă din exemplul oferit de monștranta solară, datată în 1712 (Speinshart, Mănăstirea premonstratensă), opera lui Joseph Wolfgang Fesenmair (activ 1707—1721) la Augsburg.¹¹⁶

În argintăria italiană, nodul baroc ia de preferință forma unei amfore decorată plastic, deopotrivă întilnită și în aurăria augsburgheză. Un exemplu grăitor ne oferă potirul venețian, purtînd sigla meșterului B. L., donat în 1685 mănăstirii Horezu (județul Vîlcea). Georg May II (activ 1688—1712), unul dintre cei mai faimoși contemporani brașoveni ai lui Hann, preferă varianta nodului cu aspect de amforă sau de urnă, adoptată de altfel cu un deceniu mai tîrziu, aparent sub înrîurirea unor piese mai vechi, lucrate la Augsburg. Potirul de la bolnița mănăstirii Horezu (județul Vîlcea) pe care l-a lucrat între 1696—1697 are nodul ovoidal cu cartușe baroc, asemănător cu acela al ciboriului (catedrala din Sankt Gallen) executat în 1631 de David Schwestermüller (1596—1678).¹¹⁷ Alte două potire, aflate în patrimoniul Muzeului de Artă al R.S.R., primul datat cam în 1707, al doilea nedatat, îl au împodobit cu măști de *putti*. O variantă mai sobră a acestui nod se regăsește pe potirul din 1631, al

argintarului Georg Ernst (activ 1626—1651), păstrat la parohia romano-catolică Sfinții Ulrich și Afra din Augsburg.¹¹⁸

Genul de nod fructiform introdus de Hann se întâlnește rar, nu pare a fi fost adoptat de argintarii transilvăneni. Îl întâlnim la elevul său, Johann Christopher (Hans Christophorus) Schwartz, imigrat din Königsberg la Sibiu unde activează între 1687—1705, pe potirul de la Amnaș într-o versiune netedă fără decor. Pe cel de la Cisnădie, datat în 1698, e însoțit de capetele proeminente ale unor *putti*, îngăduind de asemenea o implicație augsburgheză cu potirul din 1645 (Berchtesgaden, Stiftskirche), al aurarului Gregor Leider (c. 1590—1673).¹¹⁹

Analogia cea mai fidelă cu nodurile piriforme ale lui Hann o reprezintă însă potirul din Unirea (Bistrița), de la începutul secolului al XVIII-lea.¹²⁰ Nodul baroc va apărea destul de frecvent la potirele aceluși secol, fără a prezenta totuși contingente stricte cu tipul introdus de argintarul sibian.

Este util să menționăm în subsidiar că nodul elipsoidal, transpunând într-o interpretare specifică motivul amforei, mai rar acela al balustrului, se regăsește în Transilvania la pocalele cu soclu, începând din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și în veacul următor. În schimb, nodul piriform nu apare decât cu totul sporadic, de pildă la pocalul de la Șaroș atribuit argintarului Daniel Fabri din Mediaș (menționat în 1669) sau mai curînd fiului său omonim (menționat în 1689—1695).¹²¹

Ornamentul îngerilor înaripați, provenind din *putto*-ul antic, preluat de Renașterea italiană, apoi de cea germană, se semnalează în Transilvania înaintea venirii lui Hann. Îl aflăm pe paharul anterior citat al lui Daniel Bloweber, din 1631, de asemenea pe potirul din Nocrich lucrat de aurarul sibian Hans Schwartz (activ 1662—1705 — a nu se confunda cu Hans Christophorus Schwartz) și pe cel de la Băgaciu, datat în 1651, atribuit lui Simon Greff din Brașov sau Mediaș (activ 1630—1651?). În relief înalt apare pe potirul donat unui spital în 1651, de Michael și Reginna Safioli, transferat în patrimoniul mănăstirii Cotroceni din București,¹²² a cărui apartenență stilistică se cere însă reexaminată.

Este mai mult decât probabil că motivul a fost împrumutat de aurarii transilvăneni din orfevrăria augsburgheză care manifesta o predilecție pentru acest decor, constituind nu odată o sursă de inspirație mai ales pentru meșterii brașoveni. O versiune foarte apropiată a capetelor de îngeri înaripați, des întâlniți în argintăria transilvăneană, se distinge pe talerul din 1699, atribuit, cu semn de întrebare, argintarului Johannes Fassnacht (activ 1686—1726) din Augsburg. Contemporanii lui Hann au recurs și ei la acest element ornamental, astfel meșterul F.I. pe potirul de la Valchid (1695), un meșter anonim căruia îi datorăm potirul cum-

părat cu 160 de florini de parohul Simon Baricki¹²³ și în deosebi Georg May II pe exemplele recent amintite.

Rezultă din cele de mai sus că Hann a fuzionat, în morfologia și ornamentica potirelor sale, elemente aborigene tradiționale cu elemente împrumutate din argintăria augsburgheză, lărgind repertoriul transilvănean căruia îi inoculează și în acest domeniu un spirit novator.

Argintarul execută în 1684 o cană cu imaginea virtuților, cunoscută în literatura de specialitate sub denumirea de cana Wolfner (*Nr. cat. 15*, Budapesta, colecția Wolfner, în păstrare la Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 1942 — 322).

Dualitatea virtuților și a viciilor, ca personificări ale raportului antagonist bine — rău, are străvechi origini orientale. În religia mazdaistă se exprimase prin înfruntarea dintre Ormuzd, principiul binelui și Ahri-man, spiritul malefic al distrugerii. Avînd o semnificație similară, legenda sumeriană a luptei lui Ghilgameș cu leul a premers temei lui Hercule, erijat și în campion al virtuții. Mitologia greco-romană a uzat larg de identificarea însușirilor morale ale omului cu figurile unor zei, semizei și eroi, de felul lui Hercule înfățișat de Xenofon (*Memorabilia*, II, 1, 21 sqq.) și de Hesiod (*Erga*, 287 sqq.) la răspîntia celor două căi ce duceau spre viciu sau spre virtute.

Începînd cu Platon (427/429—347/348 î.e.n.), urmat de epicurei și de stoici, etica elenă a definit cele patru virtuți pe care Sf. Ambrozie (340—397) le va numi „cardinale“. Acestea erau: înțelepciunea (*Prudentia*), cumpătarea (*Temperantia*), forța sau curajul (*Fortitudo*, *Virtus*) și dreptatea (*Iustitia*), considerate de Sf. Ambrozie și Sf. Augustin (354—430) ca fiind reprezentate simbolic de cele patru fluvii ale „paradisului“ (Pison, Gihon, Tigrul și Eufratul).¹²⁴

Înfățișarea virtuților ca alegorii feminine derivă din antichitatea greco-romană, fiind transmisă inițial artei paleocreștine. În secolul al III-lea, mișcarea eretică a maniheismului, foarte răspîdită în Orientul Apropiat și înregistrînd largi rezonanțe în spiritualitatea religioasă a evului mediu, relua semnificațiile primare ale antagonismului bine — rău, preconizat de mazdaism, insuflîndu-i lui Prudentius (c. 348 — c. 415) tema *Psychomachiei* sale.

Psihomahia medievală adăugase virtuților cardinale din antichitate, cele trei virtuți teologale: credința (*Fides*), speranța (*Spes*), iubirea (*Caritas*). În felul acesta s-a constituit conceptul celor șapte virtuți creștine fundamentale, la care s-au asociat progresiv o serie de alte virtuți cu rol accesoriu.

În goticul francez, virtuțile însoțite de viciile complementare au fost deseori figurate, în timp ce în arta italiană a secolelor XIV—XV, acestea apăreau îndeosebi în contextul monumentelor funerare, ca un motiv sub-

altern.¹²⁵ În veacul al XVI-lea și la începutul celui de al XVII-lea constituie subiectul unor cicluri de gravuri realizate în Țările de Jos, mai ales în arta neerlandeză, de asemenea în Germania. Hans Burgkmair cel Bătrîn creează pe această temă o suită de xilografuri, Georg Pencz, Hans Sebald Beham (1500—1550) și Heinrich Aldegrever le gravează în aramă.¹²⁶

Ca atare ne este permisă ipoteza că Hann se va fi inspirat probabil din ciclurile de gravuri respective. Cana Wolfner se abate de la morfologia uzuală pe care o adoptase pînă aici argintarul, substituind corpul cilindric printr-unul prismatic. Muchiile prisme sînt marcate prin decorul vegetal, alcătuit din frunze ce pornesc de la o margaretă așezată pe linia mediană, șerpuiind stufos pe verticală în ambele direcții și circumscriind într-o îmbrățișare simetric sinuoasă, ca acolada unui medalion, fructe alternate cu flori. În felul acesta pe fiecare fațetă a cîinii se desenează un cîmp ornamental, delimitat prin conture adînc lobate, mai curînd capricioase decît suple.

Argintăria transilvăneană oferă două analogii pentru cana prismatică, avînd motivele vegetale dispuse pe muchii. Una este cana comunității sibiene, lucrată de argintarul brașovean Felten (Valentin) Vrberger, pe care coșuri cu fructe cuprinse în medalioane alternează cu mascheroni de *putti*. Cealaltă — probabil tot anterioară lui Hann, dar nedată — este cana de la Cluj, purtînd inițialele meșterului L. V. De o formă mai plan-turoasă, aceasta reprezintă alternativ capete de *putti* și flori înscrise în medalioane.¹²⁷

Deși de proporții mai îndesate, cana Wolfner este mai apropiată de exemplul lui Vrberger, trădînd printr-o serie de detalii mărunte reutilizarea unui model mai arhaic. Ornamentația în *repoussé* a soclului este mai sobră și mai calmă, repetînd conturile în acoladă ale frunzelor răsucite la extremități. Acestea îmbrățișează fructe și flori, aidoma reluate pe torul capacului. Inelul separator dintre soclu și corpul cîinii este marcat printr-o friză de onduleuri mărunte. Deopotrivă vălurită, însă mai larg, este și marginea capacului. Șarniera e simplificată și decorată cu o frunză bifurcată, masivă, întîlnită anterior la cana din Cisnădie (Nr. cat. 1). Toarta în formă de hermă surprinde prin disproporția torsului, prea scurt față de un cap supradimensionat, dar își menține eleganța curburii. Pe capac e înfățișată sub aspectul unei minuscule figurine alegoria speranței (*Spes*), una dintre virtuțile teologale, celelalte două fiind reprezentate pe corpul cîinii. Plastica formelor zvelte transpare sugestiv prin veșmîntul colant, în schimb atitudinea răsucită a corpului, subliniată de poziția complementară a brațelor, rămîne forțată. Ea se sprijină pe o ancoră mare ce constituie de obicei atributul său însoțitor.

Pe fațetele cării sînt reliefate alte șase virtuți: *Temperantia* ținînd în mîna ridicată compasul, atribut al justeii măsuri; *Patientia* însoțită de un miel, simbolul răbdării; *Prudentia*, personificarea înțelepciunii introspective, privindu-se într-o oglindă, simbol al cunoașterii de sine, al puterii de pătrundere; *Caritas*, iubirea caritabilă hrănind un copil la sîn; *Justitia* cu sabia și balanța, dar cu eșarfa legîndu-i fruntea și nu ochii, în sfîrșit *Fides* cu potirul și crucea, atributele credinței.¹²⁸

Atitudinile sînt diverse, artistul preferînd semiprofilul și recurgînd rar la frontalitate. Primele două figuri sînt agitate iar *Patientia* este de-a dreptul impetuoasă ca gestică. Ultimele patru sînt văzute dimpotrivă static, cu o ținută uneori rigidă. Costumele sînt de inspirație eteroclită, imbinînd piese vestimentare stilizate sau nu, dar urmărind constant rolul funcțional al draperiei în exprimarea volumelor, deși faldurile urmează cu oarecare stîngăcie direcția atitudinilor și a mișcărilor. Toate alegoriile sînt proiectate pe un fond peisagistic gravat, mai sumar sau mai bogat în detalii, dar întotdeauna unitar și în concordanță cu figura. Ramuri înfrunzite, case răzlețe sau aglomerate, terenul plan sau vâlurit alcătuiesc fondul.

Într-un fel este ciudată această lipsă de virtuozitate, însoțită de o respirație mai scurtă a interpretării, după exemplele fastuoase pe care le-am analizat. S-ar părea că de cîte ori atacă o temă nouă, Hann suferă un fel de inhibiție, ce dispare în variante și în replici, datorită nu numai exercițiului tehnic, ci datorită asimilării subiectului, abordat inițial cu un fel de timorare. Firește, e necesar să contăm și pe factura modelului ce îl inspiră — vetust uneori — și pe care argintarul ezită a-l depăși.

Se pare că tema Virtuților se bucurase de un anumit interes în argintăria transilvăneană, fiind precedată de alegoriile întîlnite ocazional și în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, dar mai ales în veacul următor. Pe o cană atribuită aurarului Stephanus Gendert sau lui Stephanus Gresser, ambii din Mediaș, sînt înfățișate asemenea figuri, însoțite de filactere cu inscripțiile SPES, PATIENTIA, CARITAS. Cana din Ațel, datată în 1664, opera meșterului care iscălește cu inițialele L. A. N. este decorată cu figurile credinței, înțelepciunii și justiției, încadrate în cartuș oval iar cana din Sibiu — comandată în 1672 de Dorothea Glockner meșterului brașovean Thomas Trepches II (activ 1622—1676) — poartă efigiile simbolice ale abundenței, carității și vanității, constituind unul dintre acele cazuri rare în care virtuțile apar însoțite de un viciu.¹²⁹

Difuzarea temei se înscrie în contextul preocupărilor didactico-moralizatoare, introduse de concepția umanistă a Renașterii, preocupări ce sînt încă foarte vii în secolul al XVII-lea, cînd vor îmbrăca o altă expresie mai complexă și chiar mai subtilă, proprie postumanismului. Nu este exclus ca argintarul să fi fost pînă la un anumit punct înrîurit de exem-



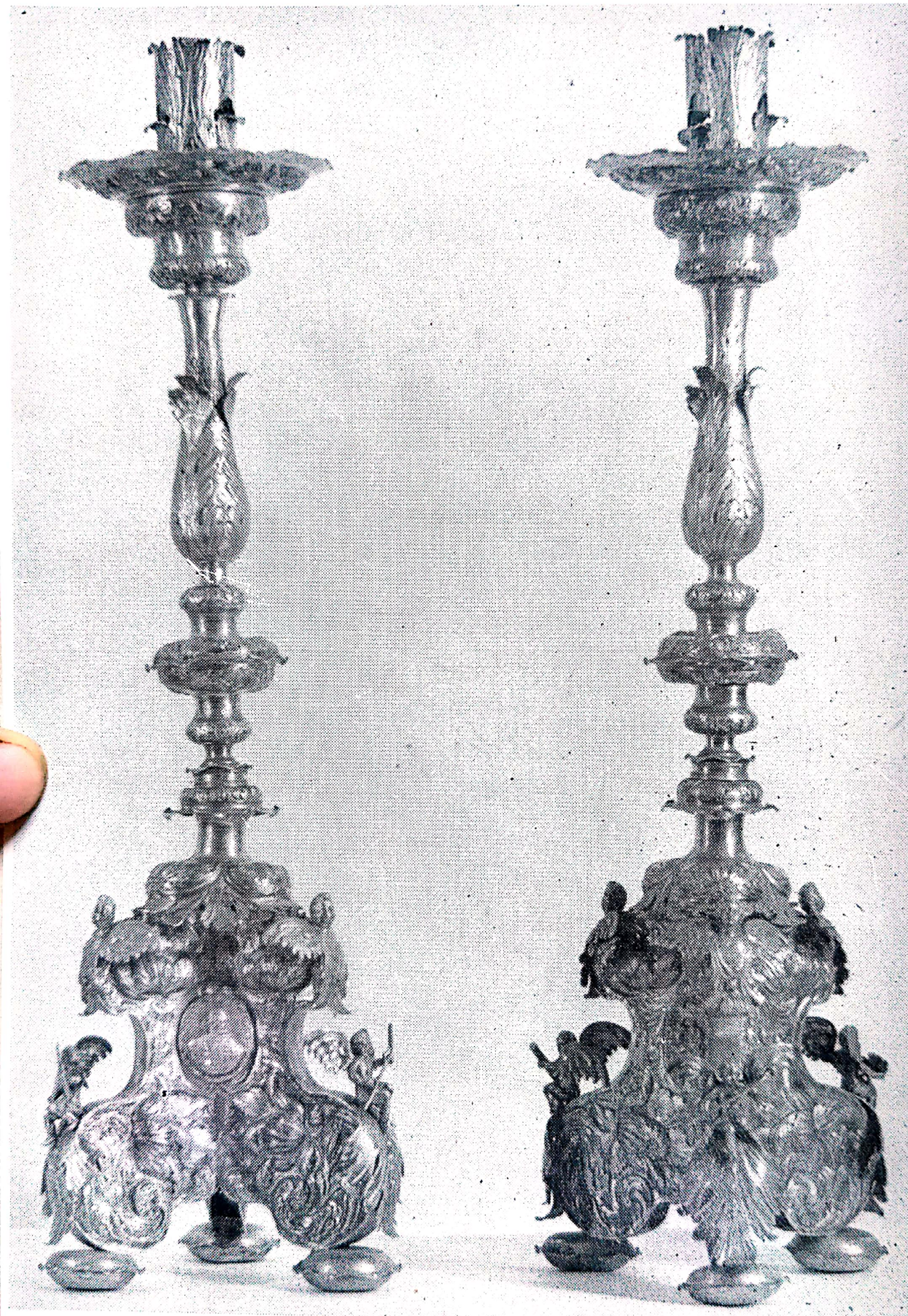


XIV

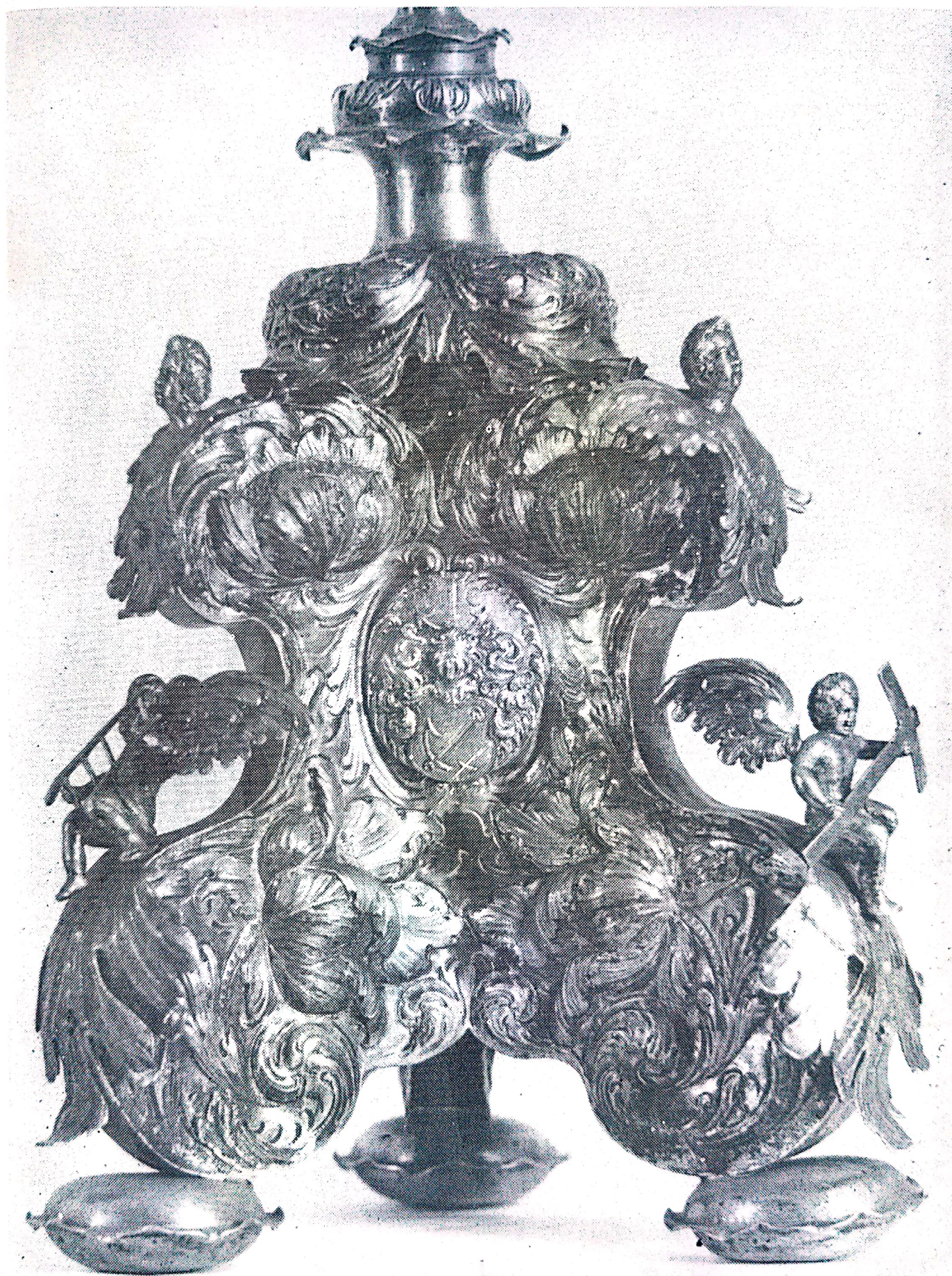


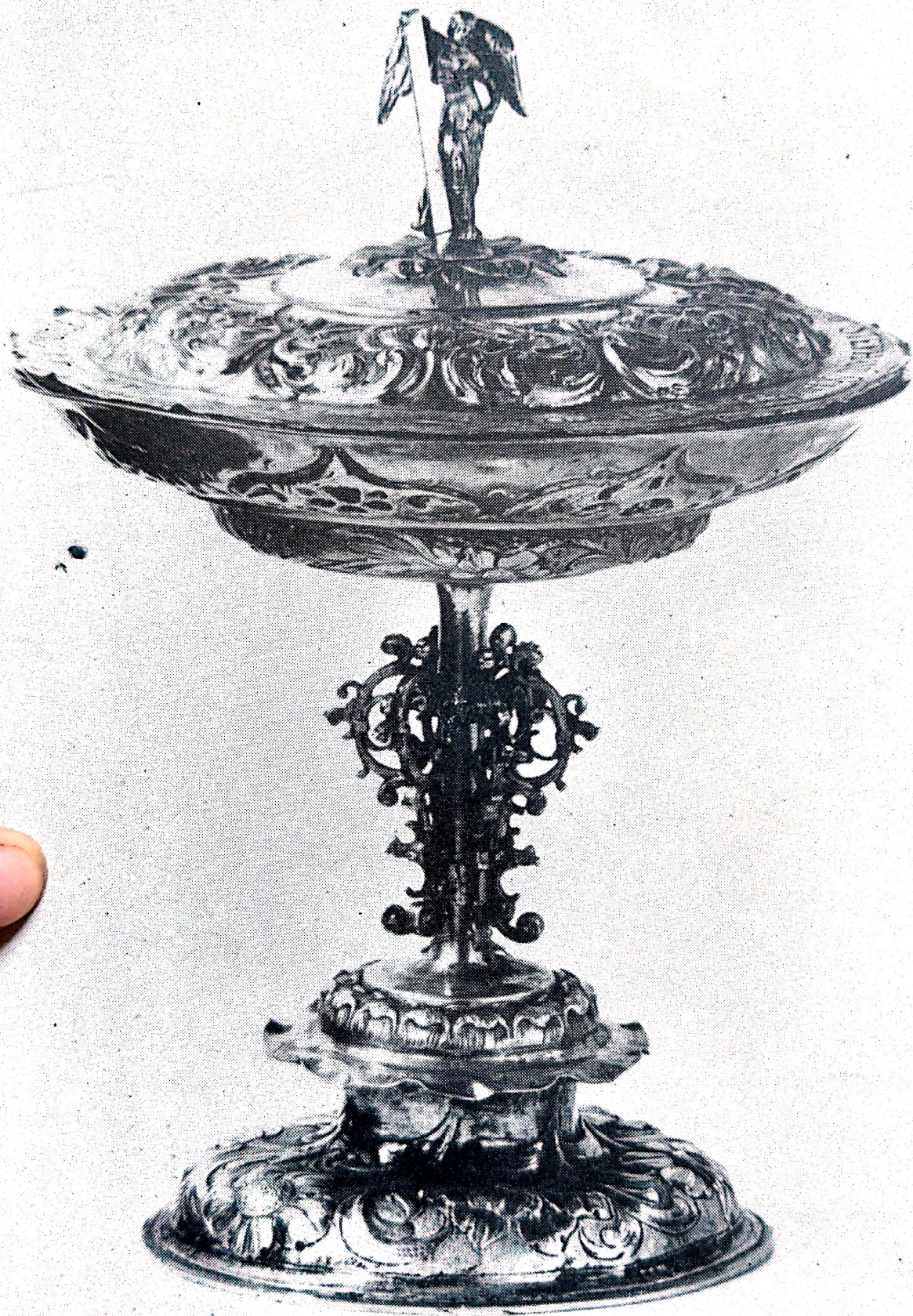
XV



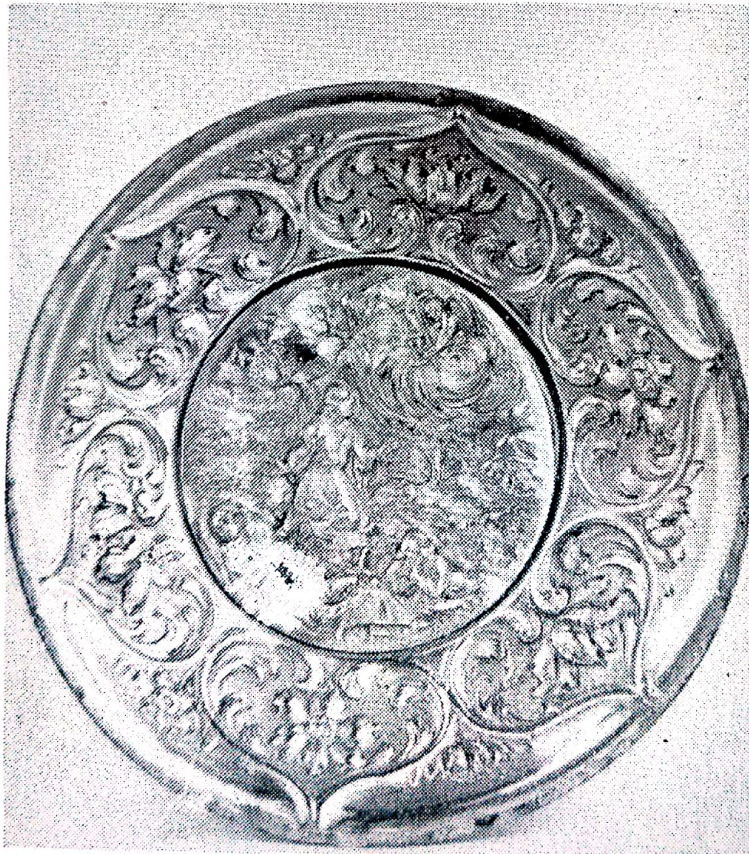


XVII

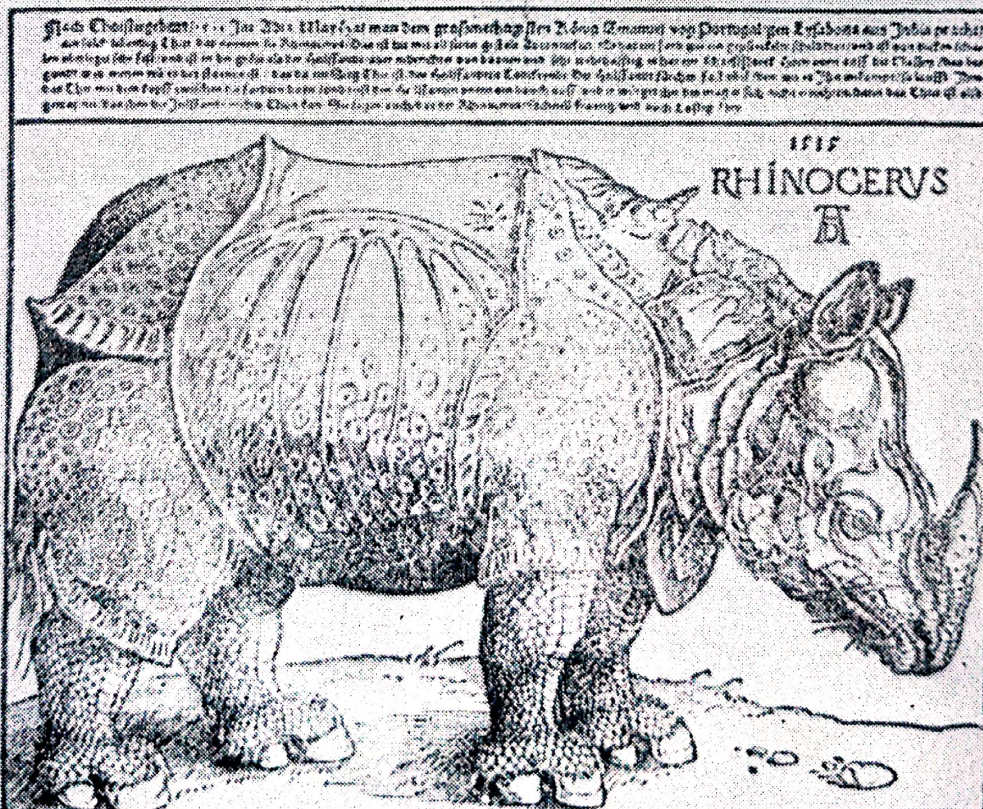




XX



XXI



XXIII!

plele preexistente, mai sus citate, deși la el virtuțile nu apar în număr de trei, ci de șapte. Hann extinde așadar interpretarea pe căna Wolfner, conferind subiectului o semnificație mai largă, mai variată. În ciuda unei raportări discrete, încercată cu ajutorul atitudinilor complementare, el se menține în limitele reprezentărilor izolate.

O operă de extremă importanță pentru evoluția artistică a lui Hann este cristelnița pe care i-o comandă în 1685 Margaretha Arnd, pentru a face un dar votiv bisericii evanghelice din Sibiu, în memoria soțului ei, primarul Valentinus Röhrich (Nr. cat. 17, Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 93/1337). Armonios conceput, vasul se aseamănă într-un fel cu un pocal gigantic pe soclu, purtând o cupă foarte evazată.

Socul boselat are talpa netedă, torul fiind bogat împânzit cu ornamente vegetale, evoluind în mlădioase meandre. Un inel neted îl desparte de un prim nod foarte turtit, pe care frunzele creează adevărate vârtejuri. Susținut de un mic disc circular, mai masiv, nodul propriu-zis e format dintr-un mănunchi de herme cu profiluri foarte curbe, pierdute în ansamblul volutelor exuberante. Conformația lor e mai stufoasă, mai puțin limpede decât la pocalele Armbruster. Extremele superioare ale acestor volute poartă un al doilea disc pe care zace recipientul. Este dincolo de orice îndoială că acest tip de soclu i-a fost inspirat lui Hann de soclurile unor pocale sud-germane din Augsburg — unde apar de preferință fără nodul în volute — și din Nürnberg — unde dimpotrivă mănunchiul de herme este mai frecvent. Exemple ne oferă pocalul de la mănăstirea Tismana (județul Gorj) lucrat între 1619—1620 de meșterul Hans Priester din Augsburg (decedat în 1640) și pocalul datat în 1645, ieșit tot dintr-un atelier augsburghez, purtând inițialele meșterului G. H. Un alt pocal cu capac (datat prin inscripție 1635, dar provenind probabil de prin 1600), semnalat de Reissenberger, apoi de Roth și neprevăzut cu vreo siglă, aparținând capitlului sibian, pare să fie produsul unui atelier din Nürnberg sau în cel mai rău caz fie o copie, fie o replică fidelă a unei lucrări nürnbergeze.¹³⁰ Cunoaștem și câteva pocale brașovene de evidentă inspirație sud-germană, anterioare lui Hann și având un soclu de factură înrudită. Printre acestea sîntem îndreptățiți a cita: pocalul meșterului M. G., din 1641—1642, aflat în tezaurul mănăstirii Negru-Vodă de la Cîmpulung (județul Argeș), de asemenea pocalul meșterului Johannes Retsch cel Bătrîn (activ 1618—1645), provenit de la mănăstirea Tismana (județul Gorj).¹³¹

Mai dificilă este încadrarea morfologică a recipientului tronconic, extrem de amplu la bază ca și la gură. Cristelnițe similare nu întîlnim în Transilvania decât în secolul al XVIII-lea, ilustrate prin piesele de la Dobîrca (1714?), Apoldul Mare (către mijlocul secolului?) și de la Cristian (1789).¹³² De altfel în evul mediu și în Renaștere erau în folosință cristel-

nițele de piatră și de bronz. Însăși cristelnița lui Hann a slujit botezului, fiind așezată în bazinul de bronz al cristelniței lui Leonhardus, din 1438, menținută și azi în biserica evanghelică din Sibiu.¹³³

Fructiera (vasul cu picior) de la biserica Sf. Nicolae din Iași, lucrată într-un atelier brașovean (1678, marcată cu sigla K. H.) constituie unul dintre sporadicele exemple a cărui morfologie se apropie oarecum de cristelnița lui Hann.¹³⁴

S-ar părea, deci, că lui Hann îi revine meritul de a fi introdus un obiect de oficiere sacrală ce nu își găsea precedent în orfevrăria transilvăneană. În schimb acest tip de vas, slujind fie botezului, fie ca agheasmatar sau vas de mir, se întâlnește frecvent în ritul ortodox și provine din ateliere moldovenești. Comparații, vizînd forma recipientului, ne oferă agheasmatarul meșterului Gligore Moesiu din Suceava, datat în 1617, de la mănăstirea Slatina (județul Suceava) și cel datat în 1623, lucrat tot de un argintar moldovean, anonim, păstrat în tezaurul mănăstirii Bistrița (județul Vîlcea).¹³⁵ Firește de un contact direct între Hann și atelierele moldovenești nu putea fi vorba, dar argintarul sibian — ale cărui legături cu Țara Românească sînt ulterioare anului 1685 — putea să vadă asemenea cristelnițe în mănăstirile sau bisericile ortodoxe din Transilvania, ce beneficiaseră nu odată de daruri în odoare venite de dincolo de munți.

Ceea ce ni se pare totuși plauzibil este faptul că Hann a recurs în mod deliberat la fuziunea unor elemente de sursă diferită, îmbinînd soclul pocalelor sud-germane cu un recipient de inspirație orientală, transmisă prin filiera țărilor române. Poate că însăși ideea de a crea acest gen de cristelniță a fost generată de exemplele ortodoxe, căci în lumea catolică apare doar foarte rar.

Bordura largă a cupei este în întregime acoperită cu motive florale, reliefate prin ciocănire, alcătuiind patru cîmpuri ornamentale simetrice între care se inserează medalioanele elipsoidale cu efigiile celor patru evangheliști, ciocănite pe plăci separate și încastrate prin sudare. Spre exterior acestea sînt dublate de cite o placă ovoidală, netedă, purtînd un verset al evanghelistului respectiv, referitor la taina botezului. Încadrate cu frunze de acant, punctate cu bobite, aceste medalioane figurale iau forma unor cartușe baroc. Jocul simetric al frunzelor cu lobii rotunjiți, adînc decupați, desenează volute decorative. Limburile șerpuitoare îmbrățișează cu inflexiuni senzuale enorme corole foioase, plantate în mijlocul lor. În ciuda fiziomorfismului, acestea prezintă o înfățișare compozită. Majoritatea au două rînduri de petale și se aseamănă cu margareta și narcisa. Uneori miezul pare inspirat din floarea de spînz, altele alcătuieste cununi compacte, simple sau duble în jurul staminelor. Conturile petalelor sînt ondulate capricios, iar vîrfurile răsfîrte în sus, ca și cînd o adiere de vînt le-ar atinge, imprimîndu-le gingașe impulsuri traduse în

legănări. Unduirea lor e concentrică, limitată la sfera propriului contur. Adoptînd anumite motive florale argintarul le diversifică, le descompune și le recompune, dînd frîu liber unei imaginații jucăușe, ce urmărește cu un fel de naivă voluptate, dar pătrunsă de un autentic sentiment al naturii, inepuizabilele resurse combinatorii ale stilizării.

Evangheliștii, însoțiți fiecare de simbolul său apocaliptic: îngerul (Matei), leul (Marcu), taurul (Luca) și vulturul (Ioan), prezintă cu excepția lui Ioan, tînăr și imberb, fizionomii și expresii foarte asemănătoare. Toți, în afară de Matei, poartă tunici cu mînele colante și o hlamidă scurtă ce lasă bustul dezvelit la Luca și la Ioan. Se pare că Hann a comis o confuzie iconografică, deoarece îl înfățișează pe Ioan în locul lui Luca pictînd pe o planșetă de lemn. Atitudinile par a fi rodul interpretării libere, reflexele gravurilor lui Merian ce ilustrează Noul Testament fiind de astă dată extrem de labile. Acestea nu se pot, totuși, complet elimina. Contingentele se dezvăluie uneori în ținuta mîinilor la evanghelistul Marcu, inspirată din aceea a lui Matei din gravură și la Ioan care reeditează gesturile evanghelistului Luca¹³⁶.

Cu atît mai evidentă este, în schimb, relația scenei centrale înfățișînd Botezul Domnului cu gravura corespunzătoare a lui Merian¹³⁷. Cio-cănită pe fundul interior al vasului, imaginea e încercuită cu o cunună de lauri, compact reliefată. Articulația perspectivică a ansamblului trădează inabilități, îndeosebi în redarea valurilor mărunte ale rîului Iordan, constituind minuțioase registre paralele, aparent etajate. Cadrul compus din stînci și din frunzișuri ușoare nu este lipsit de pitoresc și de sensibilitate. Argintarul nu transpune servil motivele, ci le recrează potrivit unei simțiri și unei viziuni proprii. Fondul arhitectonic apare mult modificat, substituind imaginea fortăreței din gravură prin edificii în parte eteroclite, dar grupate spre centru în jurul unei piețe și evocînd particularitățile unui burg transilvănean.

În ceea ce privește gestică celor două personaje din prim plan, aceasta este vădit sugerată de modelul grafic. Deși modificările sînt neesențiale, aurarul diferențiază atitudinea Sf. Ioan Botezătorul care cîștigă în monumentalitate. Raportul proporțional cadru-figură este mai puțin just decît la Merian, Hann avînd la dispoziție un spațiu restrîns și fiind ispitit a supradimensiona ușor personajele cărora le acordă o importanță primordială. Interpretarea sa este mai fermă și mai echilibrată, răspunzînd unei viziuni în care Renașterea și barocul se interferează. Interferența aceasta este de altfel caracteristică pentru decorul întregii piese, baroc în detalii, dar aparținînd Renașterii prin modul de organizare riguros simetrică a suprafețelor.

Față de potirele precedente, cel executat în 1686 (Nr. cat. 18, Miercurea-Sibiului, Biserica evanghelică) marchează părăsirea morfologiei și

a proporțiilor cunoscute. Raporturile stabilite între înălțimea piciorului și aceea a cupei, acum mult alungită, sînt depășite. Din acest motiv, verticalitatea formei este foarte accentuată, trădînd revenirea la concepția gotică prezentă și în conformația elipsoidală, turtită a nodului decorat cu rozete în relief. Tipul acesta de nod, obișnuit la potirele gotice din secolul al XV-lea și din primul sfert al secolului al XVI-lea, reapare în veacul următor împreună cu friza de fleroane, alcătuiind motivul terminal al panerului. Talpa lobată și piciorul piramidal cu flori, vrejuri și frunze lucrate în *repoussé* sînt aceleași ca la potirele anterior citate. Panerul traforat desenează înhorbotări vegetale în care narcisa — cu un caliciu din frunze de acant semănînd așa-zisei flori de arun — alternează cu laleaua și corolele îmbobocite.

Potirul de la Miercurea-Sibiului este ceea ce în literatura de specialitate numim un *Riesenkelch* (potir uriaș), de genul celor ce apăruseră la începutul secolului al XVI-lea¹³⁸. Acelea aveau înălțimea medie de 32 cm, la fel cu potirul lui Hann. De astă dată nu mai este vorba de o invenție proprie, ci dimpotrivă de preluarea unei morfologii tradiționale, foarte răspîdită în secolul al XVII-lea și în întregime tributară goticului. Ornamentele aparținînd Renașterii și barocului, de asemenea tehnica specifică a ciocnirii nu impietează în esență asupra conformației de ansamblu. Panerul scund și cupa foarte înaltă reprezintă aproape jumătate din înălțimea obiectului a cărui zveltețe respiră o anumită eleganță și un calm solemn, trădînd individualitatea artistică a lui Hann.

Analogiile cele mai apropiate se găsesc chiar în argintăria sibiană, fiind reprezentate prin două potire lucrate de Hans Schwartz: primul în 1669 la comanda lui Matthias Semriger, pe atunci primar al Sibiului, al doilea în 1674, la comanda croitorului Matthias Henning (Henneng)¹³⁹. Este deci foarte probabil că Sebastian Hann a fost inspirat de potirele meșterului Hans Schwartz. Analogii ulterioare ne oferă potirul din Cristian, executat în 1690 de argintarul sibian Paul Schirmer junior (1640—1699) și potirul de la Satul-Nou, din 1691, al meșterului Georg Gaudt (activ 1677—1719) tot din Sibiu¹⁴⁰. Hann nu făcea decît să se integreze unui domeniu stilistic ce pare a fi fost specific orfevrăriei din orașul său de adopțiune.

Față de etapa anterioară, perioada ascensiunii sale se caracterizează printr-o mai mare diversitate a categoriilor de obiecte abordate, împrejurare ce îl situează în fața unor noi probleme de interpretare morfologică și decorativă. Repertoriul său figurativ se dilată, impunîndu-i exerciții stilistice progresiv aprofundate, o interpretare mai nuanțată și legată de acestea perfecționarea tehnicii ce este dusă, îndeosebi pe lucrările capitale, pînă la virtuozitate.

IV

Apogeul 1688—1699

În urma tratatului hallerian, în anul 1688 autoritatea austriacă se stabilise în Marele Principat. Desemnat ca general comandant al Transilvaniei, contele Veterani era în decembrie întâmpinat cu mare fast la Sibiu, iar în 1690 locuitorii sărbătoreau cu salve de tun încoronarea împăratului Leopold I căruia aveau să-i presteze jurământul de credință (1691).

Apoi, orașul de pe Cibin devenea capitala principatului, transferată în 1692 de la Alba-Iulia și concomitent sediul guberniului. Comitele Valentin Franck von Franckenstein și primarul Christian Reichland erau investiți cu funcția de consilieri guberniali, ceea ce însemna lărgirea drepturilor de imixtiune a patriciatului urban în treburile guvernării.

În timp ce oștile de la Viena își consolidau garnizoanele, iezuiții se infiltrau lent și metodic, beneficiind de asentimentul aulic. Întii au întemeiat o școală (1692), apoi și-au asumat responsabilitățile conducerii cultului catolic în oraș (1696), stîrnind resentimentele majorității protestante, ostilă ordinului monahal care se erijase în principalul exponent al contra-reformei. De altfel disensiunile cu noua stăpînire nu întîrzie. Cînd nesocotind drepturile inveterate ale orășenimii de a-și alege liber judele regal, guberniul încearcă să-și impună candidatul (1698), se izbește de o dîrză opoziție.

Poverile economice, impuse de fiscalitatea imperială, sînt agravate de calamitățile naturale: inundațiile de mari proporții ale Cibinului (1689, 1699) și norul de lăcuste ce invadează rapace ogoarele, nimicind recolta în vara lui 1690. Li se adaugă avariile grave provocate de explozia pulberăriei din incinta orașului (1689). Toate aceste neajunsuri n-au fost în măsură a tempera setea de lux a vîrfurilor urbane, pentru a cărei stabilire autoritățile emit o nouă ordonanță prohibitivă (*neue Kleiderord-*

nung), ce viza îndeobște felul de a se îmbrăca al femeilor (1689), apoi o nouă lege împotriva luxului (1696).

Cursul evenimentelor nu pare a fi influențat în mod deosebit viața meșterului Sebastian care continua să prospere și concomitent să urce pe scara socială. În 1689 i se conferea prima demnitate importantă în cadrul breslei, fiind ales staroste secund (*junior magistrorum*)¹⁴¹. În același an, cea de a doua fiică născută primea botezul sub influența oblăduire a Margarethei Glockner, soția comitelui Valentin Franck von Franckenstein. Mențiunea acestui eveniment constituie cel mai vechi indiciu documentar, cu privire la relațiile dintre argintar și comitele care va juca un rol atât de important în cariera sa artistică.

Comenzile oficiale continuă a fi importante, sporesc chiar. Printre pocalele destinate să capteze bunăvoința marilor feudali care prezidau adunarea deputaților de la Făgăraș, oferite de sibieni în 1689, se afla și un pocal lucrat de Hann inițial pentru Georg Clogner (Glockner?). Acesta îi era oferit cancelarului Teleki, cu un supliment de 100 ducați, introduși în interiorul cupei. Mihail Teleki pare a fi manifestat un real interes pentru odoarele ieșite de sub ciocanul iscusit al meșterului, după cum atestă și o serie de piese provenite sau aflate încă în colecția familiei. Fiind pus în situația de a răscumpăra drepturile vamale de la trecătoarea Turnu-Roșu, drepturi ce îi fuseseră retrase, orașul depune suma de 1000 florini. Dar cancelarul dorește să i se adauge trei pocale. Execuția lor îi revine lui Hann care încasează contravaloarea, apreciată la 576 galbeni. Pentru paharul de nuntă al lui Georg Franck von Franckenstein, fiul comitelui, dăruit de senatul cibiniens (*ex unanimi consensu totius senatus*) i se plătește în 1691 suma de 100 florini.

Tarifele sînt variabile, semnalînd uneori oscilații în aparență nejustificate. În același an i se plătea pentru lucrul unui pahar 18 florini, o sumă identică pentru șase pănărele iar pentru serviciul oferit marchizului Bagni, confecționat din argint rebutat (*gebüsset Silber*) doar 3.⁶⁰ florini. Este foarte probabil vorba de o amendă, aplicată chiar și lui Hann, în virtutea căreia lucrarea sau lucrările nesatisfăcătoare fuseseră retopite pentru confecționarea serviciului amintit. În 1692, i se comandase pentru guvernatorul Bánffy un lighean și o cană, retribuite cu 132 și 115 florini iar în 1698 o comandă a consulului Johann Zabanius Sachs von Harteneck îi era modest onorată cu 45.⁶⁰ florini.

În 1694, Hann este avansat la treapta supremă a funcțiilor de breaslă, devenind staroste prim (*senior magistrorum*). Totodată i se atribuie și funcția de expert pentru evaluarea obiectelor din aur și argint în cadrul diviziunilor succesoriale, ce aruncau nu odată mărul discordiei între moștenitori. Cînd comitele Valentin Franck von Franckenstein dă înaintea morții (1697) dispoziții testamentare, în prezența celei de a doua soții

Anna Maria Rosenauer, se ivesc disensiuni între părinte și fiul său Georg, din prima căsătorie cu Margaretha Glockner. Hann este cu acest prilej unul dintre arbitri chemați să aplaneze conflictul.

Deși în această etapă argintarul este foarte solicitat de înalta clientelă, începînd cu domnii Țării Românești, curtea princiară a Transilvăniei — după cum rezultă din registrele de casă ale Annei Bornemissa, soția principelui Mihai Apafi I — și sfîrșind cu înalta aristocrație — printre care se număra și baronul Wesselényi — el are și alte îndeletniciri. În afara brutăriei pe care o întreține, pare a se fi ocupat și cu negoțul de vinuri. Aflăm dintr-o mențiune documentară că în 1691, argintarul vînduse cu 54 de galbeni un butoiaș de vin „din cel mai bun și vechi” — cum preciza parohul — pentru împărțășanie. Iar inventarul succesoral amintește, după moartea sa, 12 butoaie cu vinațuri aflate în beciul casei.

Prestigiul său se consolidase considerabil. Argintarul imigrat, care în 1676 figura pe ultimul loc în lista meșterilor, devenise un cetățean cu vază și cu greutate, pomenit în documentele stării civile ca *Sebastianus Goldschmied* sau ca *Aurifaber Sebastian Hann*. Din 1685, dar mai ales în această etapă a apogeului său, listele consulare vorbesc în mod consecvent despre „domnul” Sebastian Hann, trecîndu-l astfel în rîndul notabililor demni de acest titlu.

În ciuda poziției speciale, deținută în cadrul breslei ca staroste prim — poziție subliniată și prin darul pe care corporația i-l face la nunta fetei sale Catharina, oferindu-i un ducat —, meșterul nu-și îngăduie nici un privilegiu și nu acordă nimănui regim preferențial. Ucenicii săi sînt în această perioadă: Johann Ongyert (Ongert, 1689—1693), care deși fiul aurarului omonim (activ 1668 — ?) — celebru pentru potîrul ornamentat în smalt pictural, de la Muzeul Brukenthal (1673) — nu beneficiază de termen redus, potrivit prevederilor statutare cunoscute. Îi urmează Franciscus Wachsmann (1694—1698), apoi în 1699 Andreas Graef care fuge după trei zile din atelier și nu se mai întoarce, probabil speriat de severitatea și exigența patronului.

Primele relații certe ale lui Hann la curtea domnească din București se concretizează în 1687/1688, înscriindu-se în cadrul amplu al comenzilor adresate de înalta clientelă a Țării Românești argintarilor din Brașov și Sibiu. Comenzile se intensificaseră în secolul al XVII-lea, devenind din ce în ce mai importante. Aurarii transilvăneni se specializaseră în confecționarea acestor lucrări cu o tipologie și ornațională particularizată, desemnate cu expresia de *walachales* (*Walacha*, *wolacha*)¹⁴².

Importul produselor de argintărie transilvănene are tradiții timpurii în țările române. Domnii Țării Românești prevăzuseră încă din secolul al XIV-lea scutiri vamale pentru mărfurile venite din Transilvania, implicit pentru obiectele de orfevrărie. La rîndul său Iliș, domnul Moldovei

acorda în 1433 înlesniri vamale negustorilor care veneau de peste munți, aducând lucrături în aur și argint¹⁴³.

Cunoscând interesul domnilor români pentru acest gen de daruri, regele Ungariei, Vladislav al II-lea Jagellonul îi trimitea domnului moldovean în 1514, prin ambasadorul său István de Thelegd, șase cupe de argint aurit, lucrate în atelierele transilvănene. Petru Rareș oferea ca dar de nuntă regelui Sigismund al Poloniei tot pocale aduse din Transilvania (1543). Domnii valahi aveau predilecții similare. Vintilă Logofătul era încredințat de Basarab cel Tânăr (1477—1492) să-i achiziționeze la Brașov, pentru suma de 60.000 de aspri, printre alte mărfuri, „cupe de argint și alte scule de argint”. Iar vornicul Socol de la curtea lui Pătrașcu cel Bun, îl ruga într-o scrisoare pe Mihail Moga din Brașov să-i facă rost de două cupe din argint, demne a fi oferite fiului Sultanului. În 1599, Mihai Viteazul primea cu prilejul Anului Nou un pocal sau o cupă cu soclu, ca omagiu din partea judeului suprem de la Bistrița¹⁴⁴.

Știri numeroase se referă la comenzile pe care domnii și marea boierime a țărilor române le adresau atelierelor de peste munți. În 1509, Mihnea Vodă expedia aur și argint la Brașov, în vederea confecționării a 24 cești destinate să îmbogățească zestrea domniței Ruxandra care se pregătea de nuntă. Termenul de livrare fiind depășit, doamna Voica, văduva lui Mihnea, obține ceștile abia după un îndelungat proces. Despina, doamna lui Neagoe Basarab intenționează proces împotriva lui Petre sibianul, căruia îi transmisese suma considerabilă de 1000 florini, ca să-i făurească o coroană. Iubitor de artă, Neagoe Basarab recurgea la meșteri din Brașov și Mediaș, dar îndeosebi la cei din Sibiu printre care sînt pomeniți Celestin, Johann Flessner și Ludwig Rorer¹⁴⁵.

Și domnii moldoveni făceau parte din vasta clientelă a furnizorilor transilvăneni. Alexandru Lăpușneanu îi adresa în 1557 o comandă lui Ștefan aurarul din Cluj iar în 1561 recurgea la serviciile unor meșteri sibieni¹⁴⁶.

Înaltii clerici și marii boieri făceau și ei parte din rîndurile acestei clientele de elită. Ananie, mitropolitul Valahiei, cerea în 1545 să i se execute patru candelabre mici, iar boierul Gheorghe Băleanul, fost mare ban, li se adresa în 1659 brașovenilor cu privire la Laurențiu argintarul¹⁴⁷.

Conducerea orașelor și a breslelor a știut să se folosească de asiduitatea clienților din țările române, obligîndu-i prin diverse tertipuri să se deplaseze în Transilvania, în vederea achiziționării obiectelor dorite. În felul acesta își sporeau veniturile și exercitau un control precis asupra exportului, recurgînd la constrîngerea breslașe. Statutele brașovene din 1511 prevedeau că boierii din țările române, de asemenea nobilii secui, își puteau procura produse de orfevrărie doar pe piața Brașovului. Exista

și o prohibiție statutară relativ la desfacerea unor porduse proprii în țările române, în Secuime și chiar în Țara Bîrsei care, fiind prea aproape de artera Rucărului, ar fi permis tentative de contrabandă. Sub amenințarea excluderii din breaslă, meșterilor li se interzicea să plece pentru a lucra dincolo de munți fără permisiunea autorităților locale¹⁴⁸.

Firește, când solicitările veneau din partea principilor, limitările nu mai erau chiar atât de rigide. De preferință, aceștia erau puși însă în situația de a expedia, în vederea prelucrării, cantitatea necesară de metale prețioase în stare brută, întâmpinînd nu odată dificultăți la livrarea obiectelor finite. Se întîmpla de asemenea să nu fie întotdeauna satisfăcuți de calitatea execuției. În toate aceste ipostaze nu le rămînea decît să-și dea în judecată furnizorii — cazul doamnei Voica și al doamnei Despina —. La fel s-a întîmplat și cu Celestin sibianul, învinuit de Neagoe Basarab — care îi comandase în 1518 o cădelniță cu decor arhitectonic, trebuind să reproducă turnul gotic al bisericii evanghelice din Sibiu — că făcuse o lucrare inferioară, *ad modum ciganorum*. Domnul refuzase lucrarea și îl trimisese pe boierul Valentin Pitaru la Sibiu, cu o jalbă către sfatul orășenesc. Meșterul a fost obligat să repete lucrarea care pare să fie identică cu cea cădelniță pe care Neaga, mama voievodului, a dăruit-o bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului¹⁴⁹.

Față de atari riscuri, posibile în ciuda unor severe reglementări statutare, era firesc ca principii să încerce a-i atrage pe meșterii transilvăneni la curtea lor și a obține concesiuni în acest sens din partea autorităților urbane și a corporației de resort. În 1481, Ștefan cel Mare se adresa mai marilor bistrițeni, cerînd revenirea lui Anton *aurifaber* care părăsise curtea Moldovei de teama turcilor. Tot din Bistrița era originar și Toma *auricampsor*, orfăurarul lui Ștefăniță Vodă. În Țara Românească întîlnim un aurar nenominalizat, trimis în 1492 de sibieni la curtea lui Vlad Călugărul, ca să ia modelul policandrului de la mănăstirea Cozia și să-i făurească unul la fel. La curtea lui Neagoe Basarab îi aflăm pe Johann și pe Celestin, trimiși anume de sfatul sibian ca să execute niște cupe de care domnul s-a arătat pe deplin mulțumit. Vlad Vintilă, chema pe un alt Anton aurarul de la Brașov, cu sarcina de a-i face un lanț de aur¹⁵⁰.

În secolul al XVII-lea relațiile de la client la furnizor luaseră amploare. Un număr impresionant de piese, păstrate în patrimoniul Muzeului de Artă al R. S. România, pe lîngă cele aflate în tezaurele bisericilor și mănăstirilor care au beneficiat de donații în obiecte liturgice, atestă afluența comenzilor începînd cu deceniul al cincilea. În 1642 meșterul G. M. (activ 1642—1676?) lucra pentru Matei Basarab; Martinus Weiss cel Bătrîn (activ 1628—1659) executa în 1656, pentru Constantin Șerban Vodă și doamna Bălașa celebra raclă a Sf. Grigore Decapolitul, de la mănăstirea Bistrița (județul Vîlcea)¹⁵¹.

Marea boierime și înaltul cler se adresa de preferință meșterilor brașoveni. Daniel Bloweber executase, în afara paharului menționat pentru jupanul Andrei, un altul pentru Theodosie „și jupanița lui Hrisosculina”. Lukas Baum (activ 1656—1711) lucrează pentru „Chir Daniil Arhiepiscopul”, Georg May II pentru marele agă Ienachi Văcărescul. Petrus Hiemesch II are de client pe marele vistiernic Șerban Greceanu iar Georgius Olescher cel Bătrîn (activ 1693—1707) făurește paharul boierului Preda de la mănăstirea Cotroceni¹⁵². Din mențiunile documentare și din siglele unor piese rezultă că numeroși alți argintari ai urbei coroniense s-au străduit să satisfacă exigențele clientelei din Țara Românească. Printre ei se aflau: amintiții Johannes Retsch (Resch) și Michael Sommer Seybriger, Thomas Trepches II, meșterul M. V. (semnalat în 1665) și Petrus Sigerus I (activ 1685—1715). Sibienii sînt atestați mai rar, cu excepția lui Sebastian Hann. Știm totuși că Martinus Hermann III (menționat documentar în 1671), apoi mai tîrziu Thomas Lang (activ 1698—1732) care lucrează pentru domnul Nicolae Mavrocordat au fost solicitați. Cantacuzinii recurgeau deopotrivă la meșteri transilvăneni. Johannes Henning (activ 1654—1711), meșterul E. V. (activ 1680—1685?), meșterul C. V. (semnalat în 1681) și Georg May II au executat o serie de odoare de preț donate de domnul Șerban Cantacuzino sau de doamna sa Maria pentru înzestrarea mănăstirii Cotroceni, ctitoria lor și pentru dotarea altor lăcașe monahale¹⁵³.

Din stadiul actual al cercetărilor reiese că relațiile lui Sebastian Hann cu familia Cantacuzinilor au fost tardive, datînd doar din 1687 sau 1688, anul morții domnitorului. Comanda se referea la o candelă pe care fiica lui Șerban Cantacuzino, doamna Zmaranda a dăruit-o mănăstirii Sărindar din București (*Nr. cat. 20*, București, Muzeul de Artă al R. S. România, nr. inv. 1387 Tez.); dar Zmaranda sau Zmaragda, cum este menționată în pomelnicul familiei domnești de pe ripida executată în 1685 de meșterul E. V., de la mănăstirea Cotroceni¹⁵⁴, nu se mai afla în viață la data de 20 mai 1688, precizată în inscripția candelăi. Faptul rezultă din text: ACEASTĂ CANDILĂ IASTE FĂCUTĂ ȘI DATĂ DE POMEANĂ DE RĂPOSATA DOAMNA ZMARANDA LA SV[Ă]NTA MĂNĂSTIRE SĂRINDARIUL, LUNA MAIU 20, 7196. — textul fiind în mod cît se poate de evident ulterior decesului¹⁵⁵. Ca atare fie inscripția este apocrifă, fie obiectul fusese făgăduit și comandat anterior. În felul acesta s-ar explica și datarea inițială a Theodorei Voinescu în 1687¹⁵⁶.

Somptuoasă, candela are o înălțime de 420 mm. și o greutate de 2532 gr., depășind net exemplarele precedent create ce prezentau în medie înălțimea de 180—190 mm. și greutatea de 288—330 gr.¹⁵⁷. Este în formă de pară răsturnată, subdivizată în trei registre distincte prin două cununi de lauri compacte, realizate cu ajutorul turnării. Partea inferioară, tron-

conică, se termină printr-un fruct de pin, asemănător cu butonul de pe capacul unor căni transilvănene. Dilatat, al doilea registru alcătuiește un bulb turgid, pe care sînt sudate la distanțe egale trei protome de lei, plat modelate. Prin gura acestora sînt petrecute capetele lanțurilor prinse de un capac cu inel, de care atîrnă recipientul. Cele trei lanțuri sînt interpunctate prin cîte o sferă decorată cu spirale în formă de caneluri. Gura candelii sfîrșește printr-o coroană cu frunze de acant stilizate. Întreg corpul obiectului este în rest împodobit cu lobi ajurați, orientați în sens contrar pe două registre. Pe porțiunea inferioară, decorul floral se organizează în segmente alungite, complementar dispuse, subțindu-se la o extremă, amplificîndu-se în rotunjimi la cealaltă, direcționate oblic sub impulsul unei mișcări în spirală. De reminiscență gotică, aceste motive înrudite cu cele flamboaiante suferă o transformare, fiind orchestrate cu elanul spiritului baroc și reunite într-un vîrtej floral. Îndeosebi lalelele, cu petale zdrențuite parcă de un vînt rebel, se pretează acestui joc decorativ, favorizat de tehnica decupării ce prilejuiește prin contrastele umbrei și luminii o potențare a conturelor mobile. Aceleași flori, la care se adaugă heliantul, bujorul și narcisa sînt compuse în sînul unor largi volute pe corpul superior, unde se desfășoară în ritmuri mai lente. Pe măsură ce bulbul se extinde, se supradimensionează și corolele, integrîndu-se în meandrele lujerelor, grupate în jurul vulturului heraldic cu două capete din stema cantacuzină.

Hann pare mult mai exuberant în interpretarea motivelor vegetale decît pe oricare dintre piesele etapelor anterioare, unde acestea se limitau la un rol subaltern și pare să descopere voluptatea expansiunii ornamentale. În scenele figurale, limitele inspirației sale erau determinate de însăși complexitatea subiectului care se cerea tratat cu o sumă de detalii, într-un spațiu adesea neîncăpător. În timp ce pe candelă, imaginația sa se poate desfășura liber și este avantajată de morfologia funcțională a obiectului.

Ca tipologie, piesa se înrudește cu o candelă, lucrată de meșterul Johannes Henning pe la 1685, pentru mănăstirea Cotroceni, la comanda lui Șerban Cantacuzino¹⁵⁸. Proporțiile nu au însă aceeași eleganță, nici florile o mlădiere comparabilă cu aceea a lui Hann. Argintarul sibian speculează cu virtuozitate pînă și forma heraldică, opunînd corpul plin al păsării bicefale aripilor larg desfăcute, stilizate în franjuri mișcătoare. Pornind de la modelul lui Henning, foarte probabil la dorința ilustrului comandatar, el a creat o variantă superioară din toate punctele de vedere, o capodoperă a genului pe care îl aborda pentru prima dată.

De origine orientală, candela românească adoptă decorul occidental, după cît se pare abia în deceniul al cincilea. Unul dintre cele mai vechi exemple este candela de la mănăstirea Trei Ierarhi din Iași, dăruită în

1646 de Vasile Lupu¹⁵⁹. Decorul acesteia, alcătuit din lambrechini ajurați, capete de *putti* și scoici, este de o factură stilistică mult prea precoce pentru a fi opera vreunui atelier din țările române sau din Transilvania, cu atât mai mult, cu cât un șirag de ove traforate constituind o friză intermediară, reprezintă un motiv în genere neuzitat. Deși scenele medalionelor sînt de referință locală indubitabilă, nu poate fi vorba decît de o comandă specială efectuată într-unul din atelierele străinătății.

Lui Henning îi datorăm aplicarea decorului floral, reîntîlnit în 1682 și la Georg May II pe una din cele cinci candelonate de doamna Maria, soția lui Șerban Cantacuzino, mănăstirii Măgureni (județul Prahova)¹⁶⁰. Theodora Voinescu constata în mod just că motivul floral se bucură de o afinitate mult mai subliniată în țările române, decît în Transilvania¹⁶¹. Amploarea pe care o va dobîndi în ornamentica artei brîncovenesti confirmă de altfel această predilecție, favorizată și de contactul cu brocarturile venețiene, de asemenea cu arta turcă.

Ciboriul pe care Sebastian Hann îl execută în 1689 (*Nr. cat. 22*, Amnaș, Biserica evanghelică) a fost comandat de un oarecare Michael Agnethler (din Agnita?), după cum rezultă din inscripție. Are forma unei pixide, o cutie cilindrică șlefuită, din argint aurit, cu un capac plat. Lipsită de orice decor, piesa trăiește prin armonia proporțiilor și prin prețiozitatea nudă a metalului lucitor. Crucea ce alcătuiește în prezent butonul capacului a fost adăugată în 1914¹⁶², probabil pentru a-l înlocui pe cel pierdut, presupunînd că va fi existat.

Constituind o excepție, dacă nu un unicat în opera lui Hann, tipul ciboriului din Amnaș nu era inedit în argintăria transilvăneană. Analogiile cele mai evidente le reprezintă: ciboriul de la Rîșnov (1653, atribuit brașoveanului Marcus Plecker (activ 1634—1663) sau lui Michael Perelheffter (activ 1628—1660), cele două ciborii din Sibiu datate în 1674 și cel din Cîlnic (1688), acestea din urmă lipsite de siglă. Executat de Thomas Melchior (activ 1678—1690?), ciboriul din Brașov este neîndoiește exemplul cel mai strîns înrudit, dar ulterior, căci provine din 1690¹⁶³.

Știri documentare ne informează că în același an 1689, Hann lucrase o căldărușe cu mîner (*Nr. cat. 23*, inițial la Budapesta, Ernst Múzeum, trecută în colecție particulară, dispărută?). Avea forma hemisferică, cu peretele recipientului șlefuit, decorat doar cu brîuri concentrice, alcătuit din inele lin profilate și era sprijinită pe trei piciorușe arcuite. Purta stema cancelarului Teleki, un ȧp heraldic în atitudine rampantă, și pe aceea a soției sale, Vér Judit, înfățișînd un bărbat cu două pumnale. Existența acestei piese demonstrează repertoriul larg al argintărilor de uz laic și chiar domestic pe care aurarul sibian le executa. Nu este exclus ca Mihail Teleki să-i fi adresat personal comanda argintarului, în 1688 cînd se aflase la Sibiu și avusese convorbiri cu generalul Caraffa. Se pare

că a fost ultima comandă executată pentru cancelarul ucis în 1690 de tătari, în lupta de la Tohani-Zărnești unde Emeric Thököly, susținut de oștile otomane și de Constantin Brâncoveanu, a înfrînt forțele imperiale, devenind apoi principele Transilvaniei¹⁶⁴.

Două superbe sfeșnice (Nr. cat. 28 și 29, Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 91/1335 și T. 92/1336) care poartă aceeași inscripție, au fost lucrate de Hann în 1691. Din text rezultă că este vorba de un fel de dar votiv pe care Margaretha Glockner (Clocknerin) îl făcea soțului său comitele Valentin Franck von Franckenstein sau în numele acestuia, specificînd și celelalte titluri oficiale, acela de jude regal și de consilier secret al principelui. Cu excepția unor detalii ce nu țin de morfologie, cele două sfeșnice sînt identice. Un soclu alcătuit din trei volute masive, amplu șerpuite pe verticală, zace pe trei butoni elipsoidali, marcați pe linia mediană cu o bordură ondulată. Profilul volutelor este acoperit cu mari frunze de acant, avînd lobii liberi și adînc incizați. Pe arcuirea cantului sînt așezați ca pe o consolă trei *putti* goi, turnați în metal, evazîndu-și aripile. Pe unul dintre sfeșnice ei țin în mîini crucea, scara și scep-trul de trestie, pe celălalt biciul și nuiua, cuiele, sulita și buretele muiat în fiere, simboluri ale supliciului îndurat de Christos, înaintea și în timpul crucificării. Prezența îngerilor-alegorii relevă destinația sfeșnicelor pentru *mensa* altarului din biserica evanghelică.

Pe umerii volutelor superioare sînt aplicate busturile unor herme angelice, flancate de aripile cu penaje decorative. Pe fațetele laterale se conturează capricios lalele cu petalele răsucite, compuse prin afrontare și bujori avînd corole compacte, strînse în jurul miezului foios. Între acestea, întreaga suprafață este invadată de lujere sinuoase și mai ales de frunze ce se înfășoară și se destind succesiv, ca niște arcuri dintr-o gingașă, unduitoare substanță. Fluența continuă a curbelor pe care le descriu sfîrșește născînd noi meandre. Somptuoasa frăgezime a arabes-cului vegetal se desfășoară cu rafinament, alternînd în gradația plastică reliefurile moderate, progresiv îngroșate pînă la a dobîndi plenitudinea formelor proeminente.

În centrul porțiunii subțiate a soclului se zărește pe fiecare față cite un medalion oval, încadrat cu sobrietate de volute, dublate printr-o cunună din frunze. Două dintre acestea prezintă armoariile comitelui și ale soției sale iar al treilea portretul lui Valentin Franck von Franckentsein. Figura individualizată cu oarecare grijă pune în evidență bosa craniană largă și umerii obrazilor puțin emaciați, alungindu-se și îngustîndu-se spre bărbia mascată de o barbă stufoasă. Bustul e încins într-o tunică încheiată strîns cu bumbi rotunzi pe piept, peste care e petrecut mintea-nul cu găetane.

Tija sfeșnicului pornește dintr-un mic suport cilindric, cu frunze ajutate din care se ridică alternativ inele interpunctate de bulbi cu marginea unduioasă, urcînd spre nodul elipsoidal, foarte turtit. Acesta poartă caliciul zvelt al frunzelor de acant, avînd virfurile desprinse și delicat întoarse în afară. Formînd toruri succesive, din ce în ce mai evazate, tija sfîrșește prin discul port-luminării, cilindric, ca o prelungă cunună de frunze.

Înalte de 688 mm., sfeșnicele sînt de-a dreptul fastuoase și se înscriu fără rezerve în morfologia stilului baroc. Exemplele relativ puține, păstrate în patrimoniul argintăriei transilvănene — deoarece sfeșnicele sculptate în lemn, mai puțin costisitoare par a fi fost preferate — nu oferă decît posibilitatea unor comparații extrem de restrînse. Un soclu apropiat ca factură decorativă, dar realizat cu infinit mai puțin rafinament este acela al sfeșnicului din Ruși, aparținînd secolului al XVIII-lea, inspirat în parte poate din sfeșnicele lui Hann¹⁶⁵.

Bogăția ornamentală și puritatea stilistică a acestor piese ce se integrează fără reticențe barocului, ne obligă să căutăm surse de inspirație mai îndepărtate, ce ne călăuzesc evident spre Germania de sud, chiar dacă nu avem la îndemînă analogii imediate. Hazardăm totuși o comparație cu un candelabru (*Kaiserampel*), executat în 1676 de Lukas Lang (activ 1664—1680/1681) la comanda împăratului Leopold I care îl donase bisericii Mariei (*Wallfahrtskirche Maria Hilf*) din Passau, cu prilejul căsătoriei sale cu Eleonora Magdalena de Neuburg. Împăratul figura de altfel de prin 1665 printre clienții princiari ai atelierelor augsburgheze cărora le-a adresat din 1670 constant comenzi importante¹⁶⁶.

Potirul executat în 1692, în memoria pastorului Andreas Czekius, decedat în 1685¹⁶⁷, (*Nr. cat. 32*, Dobîrca, Biserica evanghelică) este alcătuit dintr-o talpă lobată și un picior piramidal ca acelea ale potirului din Sibiu (1684, *Nr. cat. 14*). În schimb nodul elipsoidal, decorat cu butoni-rozete amintește limpede pe acela al potirului din Miercurea-Sibiului (1686, *Nr. cat. 18*), cu deosebirea că cel de la Dobîrca are lobii ornamentali rotunjiți. Înalt de 318 mm., cu un diametru al cupei de 128 mm., face parte tot din categoria „potirelor uriașe”, a căror factură barocă este împregnată cu destul de puternice reminiscențe gotice. Pentru acestea pledează și zveltețea elegantă a potirului, obținută prin intercalarea unor inele cilindrice, mult subțiate, între picior și nod, respectiv între nod și paner. Cupa în formă de clopot, mai joasă și mai evazată decît aceea a potirului din Miercurea-Sibiului, menține totuși specificul baroc, constituind o variantă intermediară între cel mai sus citat și cupele potirelor de la Zlatna (*Nr. cat. 5*), Turnișor (1682, *Nr. cat. 13*), și Sibiu. Ca la potirul de la Turnișor, florile panerului se opresc sub linia mediană a cupei, și nu se încheie printr-o friză de fleroane. Dispoziția florilor, narcise, și lalele alternate,

este însă de o simetrie mai puțin riguroasă, datorită mlădierilor cărora li se supune ductul variat al frunzelor și mai ales datorită conturelor capricioase ale corolelor foarte net decupate pe fondul cu netezimi lucitoare.

Un ciboriu, cu totul deosebit de cel din Amnaș, este cel destinat de Stephan și Margaretha Schmied în 1692 bisericii evanghelice din Cîsnădie (Nr. cat. 31, Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 35/4753). Impunător, soclul circular este acoperit pe întreaga suprafață cu flori și frunze ciocănite în relief. Bogăția decorului contrastează cu netezimile inelului destul de înalt, profilat concav, peste care ondulează o placă de argint subțire. Aceasta susține un al doilea tor, decorat cu frunze, dar mult mai restrîns. Deasupra-i se înalță complicatul buchet al volutelor turnate, prinse în jurul tijei subțiri ce susține platoul amplu evazat, închis cu un capac avînd același diametru. Platoul are baza de forma unui inel boselat, cu ornamente florale și o bordură largă al cărei interior e segmentat în șase medalioane. Delimitată de lujere ce sfîrșesc în frunze afrontate, acestea au un contur în formă de inimă și închid în mijlocul lor cîte o narcisă sau o lalea. Alternanța florilor se repetă într-o versiune diminuată pe interstițiile dintre medalioane. Friza aceasta circulară marchează o mișcare ritmică în jurul scenei aplicate pe fundul vasului, un medalion rotund reprezentînd Rugăciunea pe Muntele Măslinilor.

Aceleași segmente în acoladă înaltă, cu ansele foarte curbate reapar pe capac, dar așezate invers cu vîrfurile spre centru, descriind un fel de rozetă cu petalele ascuțite. Similare, dar nu identice cu cele ale recipientului, ornamentele florale sînt tratate mai dinamic și mai divers, înregistrînd unele diferențieri. Centrul capacului are o formă discoidă, cu o dalie reliefată, din mijlocul căreia se înalță butonul figural înfățișînd alegoria credinței. Este o femeie înaripată, cu lorica strîns petrecută peste hitonul lung, drapat, care se răsucesce în jurul propriei sale axe, sprijinindu-se pe porțiunea inferioară a crucii fragmentar păstrată. În esență, figura nu diferă de butonul cîinii din Cîsnădie (Nr. cat. 1) unde era însă mai zveltă și nici de alegoria speranței de pe cana Wolfner (Nr. cat. 15).

Podoaba cea mai de seamă a ciboriului o constituie scena în relief reprezentînd tema amintită. Aceasta nu are decît contigente reduse cu gravura omonimă inclusă de Merian în ciclul Noului Testament din *Icones Biblicae*¹⁶⁸. Doar atitudinea ingenuncheată și gestul mîinilor aduce cu acelea ale lui Christos, așa cum l-a imaginat gravorul din Basel. Ansamblul evocă stăruitor implicații mai arhaice, sugerînd corelații cu gravurile germane de largă circulație în secolul al XVI-lea. Sebastian Hann a transpus cu oarecare libertate o schemă iconografică tradițională pentru ambianța sud-germană și pentru aceea a școlii dunărene, inspirată din gravurile lui Albrecht Dürer.

O comparație, chiar succintă, cu scena corespunzătoare din Micul ciclu al Patimilor 1507—1512 gravate în aramă (*Kupferstichpassion*, 1508, B. 4) oferă temeuri concludente în acest sens¹⁶⁹. Hann a inversat pagina, procedeu uzual pe care și-l îngăduie adesea și cu gravurile lui Merian. Figura lui Christos este deplasată spre centru iar apostolii, adormiți la picioarele sale, descriu o scurtă elipsă în juru-i. Expresia dramatică și patetismul gestic ce caracterizează Christul lui Dürer sînt temperate la Hann. Brațele îndepărtate orizontal creează o axă, echilibrînd figura și imprimîndu-i un gest de acceptare. Îngerul ține crucea și potirul — ca pe replicile acestei teme, reluată în mai multe rînduri de Dürer — și se ivește din desîșul norilor, învolburați în trîmbe spiralate. Agitația lor conferă o notă exterioară dramatismului, sporit de peisajul relativ arid și accidentat, axat pe versantul abrupt din stînga. Cîțiva arbuști desfrunziți completează cadrul dezolant.

Figura apostolului Petru adormit cu sabia în poală purcede din gravura lui Dürer, asemenea celui care doarme cu pulpana mantalei trasă peste cap. Detaliul din urmă provine însă dintr-o xilogravură cu același subiect (B. 19), integrată ciclului *Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechtes* (1513) creat de Albrecht Altdorfer (c. 1480—1538)¹⁷⁰. Al treilea apostol din imagine este transferat de Hann în dreapta iar atitudinea sa e compusă printr-o sinteză a atitudinilor celor doi apostoli vizibili în planul secund al xilogravurii omonime [c. 1497/1498] din Marele ciclu al Patimilor publicat în 1511 (*Grosse Passion*, B. 6)¹⁷¹.

Eclectismul inspirației nu trebuie să ne mire, deoarece gravurile lui Dürer și ale elevilor săi de asemenea acelea ale lui Altdorfer au circulat din secolul al XVI-lea în toată Europa central-răsăriteană, inclusiv în Transilvania, dînd naștere unor multiple versiuni combinate. Iconografia altarelor poliptice, după cum ne-a dovedit-o cu prisosință altarul de la Jimbor¹⁷² se întemeiază în mod primordial pe asemenea modele grafice. Hann nu făcea decît să urmeze o tradiție inveterată, transpunînd un model al Renașterii într-o interpretare pătrunsă de spiritul propriei sale epoci. Echilibrul ordonanței compoziționale este pus în valoare de elementele barochizante ale cadrului, al cărui specific influențează expresivitatea imaginii.

Morfologia ciboriului transilvănean debutează cu variantele prismatice, avînd capacul piramidal și imitînd forma unui turn, de asemenea cu recipientele sferice așezate pe un soclu, întîlnite în argintăria liturgică a goticului încă din secolul al XIV-lea. Aceste două tipuri sînt foarte răspîndite în secolul al XV-lea, apărînd sporadic și în veacul următor. În faza goticului tîrziu se preferă ciboriile cu recipient hemisferic sau cilindric, cărora li se substituie în secolul al XVII-lea pixidele înalte sau dimpotrivă aplatizate, de felul celei din Amnaș (*Nr. cat. 22*).

Ciboriul cu soclu și cupa larg evazată, derivată din forma circulară a talerului — în genul anaforiței — apare pentru întâia dată la Brașov, fiind ilustrat de ciboriul din Bartolomeu-Brașov, datat în 1645, cel mai vechi exemplu cunoscut pînă în prezent. Dar cum acesta poartă o siglă indescifrabilă, nu avem posibilitatea a-i preciza originea. În schimb, alcătuirea sa e aproape identică — sugerînd o relație strînsă — cu a ciboriului dăruit în 1669 de Anna Honterus bisericii evanghelice din Brașov, ce poartă inițialele meșterului H. M. și sigla orașului Augsburg. Aceasta nu este singura lucrare de import, căci din aceeași categorie, marcată cu semnul fructului de pin, fac parte alte două ciborii brașovene: cel donat în 1691 de Agnetha Pleker — avînd o siglă ce reprezintă o pasăre — și unul fără dată, aparținînd unui meșter augsburghez neidentificat¹⁷³. Ca atare este mai mult decît probabil că și ciboriul din Bartolomeu-Brașov are aceeași proveniență.

Din cele de mai sus ar rezulta că toate ciboriile brașovene de acest tip, anterioare celui lucrat de Hann, nu luaseră ființă în ateliere locale. Constatarea este confirmată de tradiția tipologică a ciboriilor legate de cultul evanghelic din Augsburg. Cele mai vechi piese de acest fel, păstrate și citate pentru Augsburg, au fost realizate de argintarul Christoph Epfenhauser între 1536—1537, devenind un prototip larg difuzat. Derivau din patenele așezate pe un picior încă scund în secolul al XVI-lea, amplificat ca soclu în veacul următor. Ciboriul, atribuit lui Hans Peters III (activ 1621—1672) sau lui Christoph Peters (activ 1643?—1677), membri ai unei celebre dinastii de aurari din Augsburg — datat între 1645—1650 — oferă o analogie concludentă în ciuda soclului prea puțin înălțat¹⁷⁴.

Fiind de „confesiune augsburgheză“, era firesc ca biserica evanghelică din Brașov să adopte acest tip de obiect liturgic. Este limpede așadar că Hann s-a inspirat din modelele importate, creînd singurele replici locale, atribuibile secolului al XVII-lea. Menținînd cu fidelitate morfologia împrumutată, meșterul Sebastian și-a îngăduit un decor mai abundent și mai variat, conferind ciboriului de derivație sud-germană o conformație particularizată.

Pentru secolul al XVIII-lea, Roth citează doar trei exemple, două provenite sigur din atelierele Brașovului, dintre care unul datat în 1739 — cel donat de Justina Herbert Gotzmeister — și semnat de Michael May II (activ 1727—1776). Al treilea, ciboriul din Bod este opera unui meșter neidentificat¹⁷⁵.

În patrimoniul budapestan (*Nr. cat. 40*, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 1939. 31) se află un pahar de mireasă (*Brautbecher*) căruia Mihalik Sándor i-a descoperit o replică (*Nr. cat. 41*, dispărută?). Paharul sau ambele pahare au constituit darul de nuntă pe care Nicolaus de Bethlen —

cum se autointitulează în inscripție — consilier regal și comite de Maramureș, i l-a oferit fiicei sale Barbara Bethlen cu prilejul căsătoriei, în 1693. Forma paharului este tronconică, avînd o galbă ușor concavă, lărgită spre gură. Decorul este simplu, obținut prin punctarea cu ajutorul roțiței zimțate a întregii suprafețe exterioare a recipientului, cu excepția celor două brîie netede, de la bază și în jurul gurii, delimitate prin cîte o linie subțire, fin incizată. Amintind aspectul unei piei granulate pe care Mihalik o compară cu pielea de rechin, sugerat poate de tocurile din piele în care aceste pahare se păstrau, procedeul este cunoscut sub denumirea de *chagriné* sau *chagriniert*, în adaptare germană¹⁷⁶. Tehnica aceasta li se aplica de predilecție paharelor. Acela al Barbarei Bethlen poartă înscrise în medalioane ovale, gravate, armoariile de alianță ale părinților săi (*Allianzwappen*), care erau foarte la modă în Renașterea germană.

Pahare cu asemenea formă, de dimensiuni echilibrate și o zveltețe cum-pănită, nu erau rare în argintăria transilvăneană și se executau îndeosebi la Brașov sau la Sibiu, importîndu-se în Țara Românească. Un pahar asemănător este acela lucrat de Balthasar Fleischer din Sibiu (activ 1551—1595), la mijlocul secolului al XVI-lea și donat de Staico din Ruda mănăstirii Tismana, apoi cel făurit de Martinus Hermann III (aflat la Muzeul de Artă al R. S. România). Analogia cea mai concludentă o oferă însă paharul lui Preda, executat de Georgius Olescher cel Bătrîn, avînd același decor punctat prin zimțare ca paharul lui Hann¹⁷⁷.

Generos și mare iubitor de artă, Constantin Brâncoveanu adresase comenzi aurarilor brașoveni încă pe vremea cînd era mare spătar. În acel interval, meșterul E. V. executase cîteva importante lucrări pentru viitorul voievod care în lunga sa domnie (1688—1714) și-a amplificat relațiile cu Brașovul. Cei mai importanți aurari brașoveni au lucrat pentru domnitor: Thomas Klosch (activ 1639—1708) și elevul său Johannes Henning, meșterul D. G. (atestat în 1631), Georg Heltner (activ 1672—1692), Georg May II căruia Brâncoveanu îi adresează o întreagă corespondență între 1707—1709, Petrus Hiemesch II și Stephanus Weltzer II (1671—1734)¹⁷⁸. Astfel un număr important de opere brâncovenești au ieșit de sub ciocanul meșterilor transilvăneni, a căror contribuție la inovările stilistice din arta Țării Românești a fost decisivă. Sebastian Hann joacă un rol primordial în cadrul acestei noi orientări.

În anul 1693, Constantin Brâncoveanu îi comandase ferecătura în argint aurit a unui evangheliar pentru Mitropolia din București (Nr. cat. 43, Muzeul de Artă al R. S. România, nr. inv. 291 — 6646/433 — Tp. 28, expusă la Muzeul palatului din Mogoșoaia).

Servind ca scoarțe la îmbrăcarea manuscriselor prețioase îndeosebi a celor liturgice, ferecăturile de carte din metal, aplicate pe panouri din

lemn — de obicei de tisă — constituiau lucrări tradiționale, încredințate unor meșteri iscusiți din țările române sau importate din atelierele bizantino-balcanice. Pentru execuția lor s-a recurs, încă de la începutul secolului al XVI-lea și la meșteri transilvăneni, după cum atestă ferecătura ulterioară a manuscrisului lui Gavril Uric (1436) de la mănăstirea Neamț (județul Neamț), comandat de Cîndea Lațcu, pîrcălabul de Hațeg.¹⁷⁹

Ferecăturile din Țara Românească, cele mai vechi aparținînd secolelor XV—XVI, semnaleză o iconografie consacrată ce revine în versiuni mai mult sau mai puțin diferențiate. Stilul este în genere aspru, dramatic, vizibil influențat de arta bizantină, trecută prin filiera ambianței balcanice. Idealul ascetic, conturile abrupte, draperiile schematice și efectul pictural, obținut prin contrastele de umbră-lumină predominante față de efectele modelării, de asemenea pregnanța fondului nud sînt însușiri ce apropie în mod concludent viziunea argintarilor munteni de aceea a stilului monahal răspîndit în Bizanț, în epoca posticonoclastă.

Temele se rezumau de predilecție la scena Învierii și a Răstignirii, substituită uneori prin Adormirea Maicii Domnului. Pe tetraevanghelul caligrafiat de Nicodim, de la mănăstirea Tismana (județul Gorj), ale cărui scoarțe sînt datate concomitent cu manuscrisul între 1404—1405, scena Răstignirii este încadrată de apostoli, evangheliști și sfinți, așezați în arcade trilobe, iar *Anastasis* (Învierea) e înfățișată în varianta apocrifă a Coborîrii în iad.¹⁸⁰

În secolul al XVI-lea, ferecătura tetraevanghelului comandată de marele postelnic Marcea și de jupînița sa Marga (1518—1519) pentru mănăstirea Bistrița (județul Vâlcea) amplifică pitorescul imaginilor, introducînd în fond elemente arhitectonice și peisagistice, sub forma unor stînci abrupte, de factură bizantină la care se adaugă meandrele unor lujere florale foarte stilizate. Pe scoarțele unui alt evangheliar, de la mănăstirea Tismana (județul Gorj) datate în 1566, ornamentele vegetale maschează nuditatea fondului invadîndu-l și sugerînd, ca sub impulsul unui *horror vacui*, un fel de grădină paradisiacă. Donatorii, doamna Chiajna și Mircea Ciobanul sînt ingenuncheați printre chiparoși, cel din centru fiind o reeditare ornamentală a *homului*, a arborelui sacru din iconografia Orientului Apropiat, transmis prin arta paleocreștină și bizantină acestui secol înaintat. În genere, dispoziția decorului vădește o asemenea influență orientală, înrudită ca spirit cu cea persană.¹⁸¹

În ciuda tentativelor de a se apropia, la modul lor specific de spiritul Renașterii, tentative ce făgăduiau inițiative novatoare în secolul al XVI-lea, în veacul următor asistăm la un fel de inhibare a acestei viziuni mai libere și mai poetice. Ferecătura evangheliei lui Matei Basarab și a doamnei Elena, lucrată în 1636 pentru mănăstirea de la Brâncoveni



(județul Olt) și a celei de la mănăstirea Bradul (județul Buzău), donată în 1646 de marele comis Radu și de jupînița Sofica, indică revenirea la stilul sever și la preferința pentru relieful plat, nuanțat prin incizii generatoare de efecte liniare dure, sau pentru modelarea reținută și sintetică.¹⁸²

Iată de ce este extrem de interesantă contribuția argintarilor transilvăneni, premergători lui Hann, în sensul promovării unor modificări stilistice, fără îndoială lente, introduse cu grija de a nu leza spiritul tradiției bizantino-balcanice și de a se menține în limitele iconografiei prescrise.

Scoarțele din argint ce îmbracă manuscrisul (1644) evangheliei slave de la Vilna, lucrate de un meșter transilvănean (1648—1658) pentru mănăstirea Mărgineni (județul Dîmbovița), donație a postelnicului Constantin Cantacuzino și a familiei sale, relevă în ciuda fidelității iconografice o transformare a morfologiei stilistice. Torsul nud al lui Christ nu mai este ascetic și descarnat, ci destul de armonios proporționat iar jocul draperiilor și-a regăsit în mare parte funcționalitatea, aderînd la volumele pe care le mulează. Dincolo de parapetul ce servește ca fond Răstignirii, se disting motive arhitectonice de factură transilvăneană, coifuri de turn gotice. Iar pe chenarul inferior ce încadrează Învierea, scena episodică se petrece într-un peisaj bogat presărat cu motive vegetale ce încearcă a reconstitui, în ciuda disproporțiilor, o oarecare senzație spațială. Nici tipurile personajelor sacre nu mai sînt cele cunoscute, ci apar umanizate, pătrunse de un tonus psihologic, vădit în expresia crucificatului și a Mariei.¹⁸³

Cele două ferecături executate de meșterul M.V. din Brașov, ambele pentru mănăstirea Mărgineni (județul Dîmbovița), prima în 1665 la comanda Maricăi Cantacuzino, soția spătarului Pană Filipescu, a doua nedatată¹⁸⁴, indică preocuparea pentru o redare mai justă a anatomiei, pentru mlădierea conturilor și a faldurilor, de asemenea pentru discreta potențare a efectului plastic. Se semnalează astfel tranziția spre un stil care — cedînd deprinderii și unei porniri instinctive — se îndepărtează, aparent involuntar, de austeritatea bizantină și de dramatismul său hieratic.

Tendențele acestea se accentuează la meșterul E. V., autorul mai multor ferecături de evangheliare comandate: una de domnul Șerban Cantacuzino în 1680 pentru mănăstirea Cotroceni iar două de marele spătar Constantin Brâncoveanu în 1682—1683 pentru mănăstirea Bistrița și în 1684 pentru mănăstirea Dintrunlemn (ambele în județul Vîlcea).¹⁸⁵ Pe primele argintarul creează borduri cu medalioane ovale, descrise de evoluția unor lujere ce se împletesc și se despart desenînd opturi, integrînd în interstițiile buclelor flori tratate extrem de variat, în virtutea unei viziuni fiziomorfe. Adaptarea arabescului vegetal din Renașterea la mor-

fologia barocă are un înaintaş mai naiv în persoana lui Franko Markanič din Chiprovăț (Bulgaria), autorul unui alt evangheliar de la mănăstirea Bistrița (județul Vâlcea), datat în 1642, care nu este exclus a-i fi inspirat pe înalții comandatari. La meșterul din Chiprovăț formele ornamentale au însă o justificare iconografică, sinusoidale vegetale izvorînd din trunchiul arborelui lui Iesseu.¹⁸⁶

Argintarul E. V. introduce și o tipologie somatică, diferită de cea bizantină. Fizionomiile au ovaluri rotunjite, frunțile bombate iar în compoziția gestică intervin curbe frecvente. Pe ferecătura de la mănăstirea Dintrunlemn, îndrăzneala este împinsă pînă în pragul licenței iconografice. Pe revers apare Madona de tip occidental, cu pruncul pe braț, avînd sceptru și coroană, înconjurată de o *mandorla* tivită cu limbi de foc, caracteristice barocului. Sfera pămîntească, în care se înscrie cornul lunii și peste care se încolăcește șarpele păcatului ancestral, călcat în picioare de *Imaculata*, constituie de asemenea un motiv iconografic baroc, combinat cu unul mai arhaic, acela al Madonei pe cornul de lună (*Mondsichelmadonna*) propriu goticului tîrziu. De altfel analogia Mariei de pe ferecătură cu statuia Madonei din Șumuleu, atribuită epigonilor lui Veit Stoss cel Bătrîn (datată în deceniul al treilea din secolul al XVI-lea) este, deși îndepărtată, cît se poate de concludentă.¹⁸⁷ Pe această din urmă ferecătură, medalioanele net circumscrise au fost înlocuite prin desfășurarea mai liberă și mai aerată a frunzelor de acant șerpuitoare, însoțite de varietățile florale uzuale pentru argintăria transilvăneană.

Îndrăzelile cele mai flagrante le introduce însă meșterul C. V. pe ferecătura ce îmbracă manuscrisul tetraevanghelului de la Lwow (1670), dăruit mănăstirii Cotroceni la 1681 de Șerban Cantacuzino.¹⁸⁸ Temele principale (Crucificarea și Învierea) sînt înscrise unor cartușe baroc și amplu încadrate de o sumedenie de medalioane elipsoidale, extinse pe axa transversală, reprezentînd cîte 12 scene din Apocalips. Inspirația acestor episoade este în modul cel mai evident de sursă germană, îngăduindu-ne să recunoaștem adesea o transpunere naivă, dar plină de nerv din Apocalipsul sau Viziunea Sf. Ioan din Patmos (1498) gravat în lemn de Dürer. Pasiunea epico-descriptivă, selecția expresivă a detaliilor fantastice, gestică impetuoasă și dramatismul extrovert trădează un temperament puternic ce refuză a se plia unor prescripții conservatoare.

Față de argintarul C. V., Georg Heltner, autorul scoarțelor pentru tetraevanghelul de la mănăstirea Horezu (județul Vâlcea), executate pentru domnul Constantin Brâncoveanu și doamna Maria între 1691—1692 (?), de asemenea Johannes Henning care execută ferecătura din 1692 pentru aceeași mănăstire, din inițiativa acelorași donatori,¹⁸⁹ apar infinit mai ponderați deși perseverează la modul lor discret pe calea barocului.

Ferecătura lui Hann adoptă o viziune cu totul specifică, deși nu se îndepărtează în mod discrepant de tradiția ortodoxă. Figurile scenelor principale sînt mai alungite, marcînd o elegantă zveltețe în raport cu personajele scunde și îndesate din scenele secundare ale bordurii. Apoi tratarea lor este infinit mai complexă și extrem de îngrijită. Spre deosebire de înaintașii săi care — cu excepția meșterului C. V. — limitau numărul figurilor, reeditînd aceeași schemă compozițională în care Christos crucificat apărea între Maria și apostolul Ioan, Hann schițează un grup al sfințelor femei și introduce alături de Ioan pe Longinus, prematur aureolat. Sprijinit în sulită, acesta poartă costumul militar roman, cu lorică și o hlamidă scurtă. Pe scutul său e reprodus discul solar, înconjurat cu un nimb de raze ascuțite. Potrivit unei tradiții folclorice, soarele și luna contemplă scena, ivindu-și capetele rotunde printre norii înfășurați sul. Fondul arhitectonic, schițat la orizont într-un relief foarte estompat, redat cu un simț al nuanțelor plastice specific lui Hann, nu mai prezintă nici o asemănare cu uzualele basilici sau rotonde încununate de cupole, din prototipurile bizantine. Mediana crucii și orizontala brațelor întinse echilibrează perfect compoziția, punînd în evidență figura lui Christos al cărui sînge răscumpărător de păcate se prelinge — conform tradiției bogomilice — peste craniul și osemintele lui Adam, culcate la poalele crucii. Fizionomiile, gesturile și atitudinile sînt expresive, dar reținute cu un fel de noblețe a simțirii interioare. Jocul faldurilor e mobil și bogat, fără a turbura esența imaginii ce rezidă în interpretarea profund dar nu ostentativ dramatică. În scena Învierii de pe avers gesturile sînt mai moi, expresiile și mai blinde, pătrunse de un fel de evlavie contemplativă ce se acordă cu armonia descriptivă și calma dispoziție a grupărilor figurale. Deasupra *mandorlei* cu limbi de foc, un heruvim ține în mod insolit două sulități în mîinile îndepărtate lateral, în timp ce patru îngerași sînt așezați în colțurile panoului central, completînd ovalul baroc al scenei.

Chenare separatoare, figurînd ghirlande strîns împletite din frunze extrem de stilizate, interpunctate la intersecții cu cîte o rozetă, delimitează scenele secundare, înscrise unor patrulate. În colțuri apar cei patru evangheliști iar în registrul superior, pe porțiunea mediană, scena ospățului sacru legat de viziunea lui Avram printre stejarii din Mamre. Sfînta Treime personificată prin cei trei îngeri, așezați în jurul unei mese circulare cu picior baroc, se ospătează slujită de Avram și de Sara, în timp ce Isac înjunghie vițelul ales pentru festin. În cîmpul lateral din stînga se deslușesc: Bunavestire, Nașterea și Botezul, în cel din dreapta dispuse simetric: Schimbarea la față de pe muntele Thabor, Învierea lui Lazăr cu Marta și Maria prosternate la picioarele taumaturgului, apoi Intrarea în Ierusalim. Porțiunea centrală din chenarul inferior e ocupată

de scena Înălțării ce se combină cu *Majestas Domini*. Conform iconografiei bizantine, Christos este ridicat la ceruri într-o *mandorla* circulară și reprezentat în apoteoză, în timp ce Maria flancată de doi arhangheli și de apostoli schițează aparent gestul orantei.

Decorul arhitectonic este dominat de elemente bizantine, dar uneori, de pildă în scena evanghelistului Ioan, intervin ziduri crenelate și un turn fortificat de tip transilvănean. Și în episodul Intrării în Ierusalim se disting unele elemente de aceeași origine. Totuși, Hann se străduiește să respecte decorul bizantin. Piscurile peisajului sînt abrupte și coboară în versante frînte. Dar în scena Nașterii — oricît de fidelă iconografiei bizantine tîrzii din secolul al XIV-lea — argintarul nu se poate abține a crea o ambianță spațială, relativ logic structurată chiar dacă neglijează raporturile proporționale ale figurilor.

Scenele de pe avers înfățișează în centrul inferior al bordurii Adormirea Maicii Domnului, cu Christos în *mandorla* ținînd în brațe *idolonul* (mumia miniaturală simbolizînd sufletul Mariei). Coborînd în flancul drept sînt redate scenele Cinei celei de taină și Spălării picioarelor, urmate de ciclul Patimilor începînd cu Rugăciunea pe Muntele Măslinilor și sfîrșind cu Învierea. În imaginile registrului inferior (Caiafa rupîndu-și veșmintele, Spălarea mîinilor) fondul arhitectonic este de reminiscență bizantină, dar în episodul Adormirii Maicii Domnului apare o largă balustradă cu volute, de asemenea frontoane polilobă. În scenele de interior (Cina cea de taină, Spălarea picioarelor, Biciuirea) motivele arhitectonice sînt în mod evident de proveniență occidentală, inspirate din Renaștere (arcade semicirculare, pilaștri canelați, arhitrave) și din repertoriul baroc (portal cu frontonul în segment de arc și un cartuș oval pe mijloc, ochiuri de fereastră prinse în lamele de plumb circulare).

Deși nu reia schemele compoziționale pe care le încercase pînă aici în ciclul Patimilor, aurarul este mai puțin preocupat decît în episoadele marginale de pe avers, a respecta cît mai exact stilul tradițional. Interpretarea este mai dinamică și mai liberă, narația pătrunsă de un real nerv dramatic, în timp ce pe avers stăruia interesul pentru descriptiv, trădînd abordarea mai timorată a unui domeniu iconografic ce nu-i devenise încă familiar.

Anecdotismul, nu lipsit de o anumită ținută solemnă și abundența figurativă a momentelor episodice potențează prin contrast teme principale, punînd în valoare cumpănita lor monumentalitate. Nici una dintre ferecăturile realizate înainte de Hann nu prezintă o tematică atît de complexă și nu ridică atari dificultăți compoziționale. Deprins cu interpretările figurale, pasionat, argintarul sibian creează cu un remarcabil simț al dozajului și cu o superioară înțelegere a mecanismului imagistic. Virtuozitatea modelării, înzestrată cu toate rafinamentele plastice pe care

și le puteau îngădui meșterii aborigeni ai epocii, șterge naivitățile mărunte și rudimentele unor detalii, imprimându-le cadența ritmică și suflul omogen al unui ansamblu armonios, cu desăvîrșire echilibrat.

Contactul cu arta Țării Românești i-a oferit lui Sebastian Hann prilejul fecund al unei noi experiențe artistice, impunându-i soluționarea unor probleme stilistice pentru el inedite. Totodată a dovedit permeabilitatea sa și spiritul său deschis cunoașterii, niciodată refractar sau închisat în tipare preconceptuate.

La interval de un an, în 1694, argintarul executa pentru comitele Valentin Franck von Franckenstein, un obiect puțin obișnuit, ferecătura unei cupe din corn de rinocer (Nr. cat. 44, Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 95/1372). Deși nu are siglă, lucrarea îi aparține dincolo de orice îndoială și a fost unanim acceptată ca atare în literatura de specialitate.

Interesul pentru anumite rarități cărora deseori superstiția le atribuia însușiri ieșite din comun, magice, este foarte vechi în Europa. Din evul mediu, argintul îngemănat de obicei cu aurul, smaltul, cu pietrele prețioase sau semiprețioase a slujit la ferecarea și împodobirea unor piese din corn sau de ivoriu, a căror valoare era astfel sporită. Alături de arme, piese de harnașament, podoabe și bijuterii, obiecte de uz — îndeosebi recipiente avînd și un pronunțat caracter decorativ — s-au acumulat în cămările tezaurilor regale și princiare, fiind destinate a satisface setea de fast și de lux a aristocrației feudale, mai tîrziu și aceea a patriciatului urban.

Cornurile de vînătoare și de băut, devenite apoi relicviare sau cătuie pentru ars mirodennii, erau ferecate în argint și răsîndite de pe la 1400. Lucrate din corn de bour, recipientele acestea denumite metaforic „gheară de grifon” (*Greifenklaue*), cum le întîlnim în orfevrăria nürnbergheză, dobîndiseră un fel de aură miraculoasă. Se credea că trădează sau neutralizează otrava, turnată de mîini vrăjmașe în băutură, de care se temeau atît de vajnic convivii ospetelor de la sfîrșitul evului mediu. Însușirea magică a acestor cornuri de băut, mai exact iluzia sa, derivă dintr-o străveche legendă în virtutea căreia Sf. Corneliu primise de la un grifon pe care îl lecuisse de epilepsie, în dar o gheară — antidot.¹⁹⁰

Înzestrat de simbolistica medievală cu sensuri și mai surprinzătoare, oul de struț — clocit la soare și ca atare considerat întruchiparea imaculatei concepțiuni și gestații a Mariei — era transformat de monturile gotice în vase de băut, căni și pocale. În secolul al XIV-lea, acestea erau încă foarte rare, apoi importul masiv a determinat ulterior o diminuare a interesului pentru acest produs avicol. În secolele următoare principii le colecționau doar în cazul cînd erau ouate în Germania, ceea ce presupunea importarea păsărilor însăși.¹⁹¹

Relațiile comerciale cu Levantul, apoi cu Orientul propriu-zis, mediate prin Bizanț de către corăbierii venețieni și genovezi, activează importul esențelor de lemn rar, al fructelor exotice, mirodeniilor, produselor artizanale fine, de asemenea a unor produse de natură animală sau minerală, necunoscute în Occident. Împreună cu obiectele etnografice, acestea impresionau prin ciudățenia lor, prin insolitul înfățișării încă nedeprinsă de ochiul europeanului, mereu tentat — sub impulsul unei necesități de fabulație — a le conferi calități vrăjite.

Volumul acestor importuri se amplifică în epoca Renașterii, când circuitul maritim lărgindu-se setea de cunoaștere este stimulată. Fenomenul se constată îndeosebi în secolul al XVI-lea, când navigatorii portughezi și spanioli participă la marile călătorii interoceane, contribuind la descoperirile geografice. Portughezii au creat importante factorii și contoare pe țărmul vestic al Indiei, stabilind legături durabile între acestea și porturile occidentale de la Lisabona și Anvers. Jurnalul de călătorie al lui Albrecht Dürer care vizitase între 1520—1521 Țările de Jos, abundă în cele mai pitorești detalii cu privire la achizițiile de curiozități exotice pe care le face, îndeosebi la Anvers, în calitatea sa de pasionat colecționar.¹⁹²

În secolul al XVII-lea, Anglia și Olanda devenite hegemonii mărilor și ai negoțului acvatic extins spre Extremul Orient, în sfârșit Franța, aduc prin Compania Indiilor Orientale sumedenie de mărfuri. Mai ales olandezilor li se datorează aflulxul produselor naturale, recerute pe piața europeană datorită gustului tot mai accentuat pentru exotism. Nu odată atari produse au fost reprezentate în naturile statice ale pictorilor neerlandezi din epoca barocului. În felul acesta au luat naștere întregi colecții, reunite în așa-zisele „cabinete de curiozități“ ce au constituit germenii viitoarelor muzee de științe naturale. Deocamdată obiecte de preț și ciudățenii formau de-a valma patrimoniul eteroclit al „cabinetelor de artă și de minunății“ (*Kunst — und Wunder-Kammer*), substituite tezaurelor propriu-zise (*Schatzkammer*). Alături de țesături scumpe, ceramică fină, geme antice, vase prețioase din aur, fildeș sau cristal de rocă se importau: cornul de antilopă, oase de mamut și de balenă, dinți de rechini — confundați cu limbile de viperă — și de elefant, dinți de narval — confundat cu unicornul, pentru că avea un canin extrem de lung —, nuci de cocos și scoici de mare. Argintarilor le revenea misiunea de a crea ferecături spectaculoase care să le sporească prețul, subliniind și proprietățile antitoxice în care spiritele naive continuau a crede. Despre porțelanurile extrem-orientale se afirma că trădează veninul crăpîndu-se iar despre cupele din agat și din lemn de cedru, despre dinții de rechin, în sfârșit despre cornul de rinocer se spunea că apără de acțiunea nefastă a toxicelor. Un motiv în plus pentru a fi foarte căutate într-o epocă în

care otrăvurile continuau să constituie o armă subtilă și redutabilă în soluționarea diferendelor politice și diplomatice.

Argintarii germani din secolele XVI—XVII s-au dedicat stăruitor creației acestui gen de monturi, dând naștere unui stil propriu, calificat în Franța cu expresia *à l'allemande* și cunoscut în genere sub denumirea de „argint german“ (*deutsches Silber*).¹⁹³ Ei transformă cristalul de rocă, fildeșul, oul de struț, nuca de cocos și scoicile gigantice din specia *Nautilus* în somptuoase recipiente și pocale, determinând o adevărată modă în Apusul și în Centrul Europei. Acestor iscusiți meșteșugari le datorăm și introducerea pocalelor în formă de ananas, motiv de inspirație orientală frecvent întâlnit și pe brocarturi, de asemenea a pocalelor având forma unui ciorchine de strugure ce evocau îndepărtate tradiții elenistice. Pocale de acest tip, împreună cu cele având cupa din nucă de cocos apar deseori în orfevrăria maghiară și în cea transilvăneană. Apoi din Transilvania asemenea pocale au trecut în țările române, deși uneori erau importate direct de la Nürnberg. Sporadice par a fi însă recipientele sculptate în fildeș sau în alt os exotic, motiv pentru care cupa din corn de rinocer a lui Hann suscită, în calitatea sa de unicat, un interes aparte.

Piesa se compune din trei părți distincte, demontabile: soclul de argint aurit, cupa propriu-zisă din corn de rinocer și dublura acesteia din metal poleit ce o căptușește și o fixează în montură, răsfrângându-se peste marginea gurii cu un inel plat, decorativ.

Cupa exterioară, din corn de rinocer, prezintă o formă tronconică cu deschiderea evazată și baza lin rotunjită, prinsă într-o friză decorativă de frunzulițe trilobe, decupate în argint. Sugerînd o oarecare asemănare cu forma cupelor de porțelan chinezesc, care au însă galba mai suplă și mai arcuită, fiind totodată mai scunde, recipientul lui Hann se înrudește cu piesele similare, executate din metal în atelierele sud-germane. Deși cu pereții mai drepți și mai înalți, o comparație sugestivă ne oferă paharul de la München (Bayerisches Nationalmuseum) datat la începutul secolului al XVI-lea.¹⁹⁴ Singurul decor îl constituie două chenare, desenînd brîuri liniare incizate cu obișnuita finețe. Acestea se repetă într-o versiune mai restrînsă, ușor simplificată, în jurul buzei. În rest suprafața șlefuită a recipientului pune în valoare, prin sobrietatea efectului, esența rară a materialului utilizat.

Din argint aurit, cupa interioară este cu desăvîrșire simplă, ornametată doar pe fund cu un motiv lapidar, alcătuit din două palmete încrucișate ce încadrează inițialele V. F. încununate de o coroană, flancate de inițialele I. și R. a căror semnificație este: *Valentinus Franck Judex Regius*. Răsfrînt peste buza cupei exterioare, cercul de argint poartă pe banda delimitată cu două subțiri inele circulare, însoțite de mărunte linii oblice, o inscripție latină gravată cu majuscule *in antiqua*. Aceasta re-

produce un citat din Epigramele (XIV, 53) lui Marțial (43—104) cu privire la cornul de rinocer. Transcrierea lui Hann, cu unele abateri ortoepice,¹⁹⁵ se lasă citită astfel: *MARTIAL: NVPER IN AVSONIA DOMINI SPECTATVS ARENA HIC ERIT ILLE TIBI CVI PILA THAUREVS ERAT — 1694* — („Odinioară contemplat în arena ausoniană de stăpînul [împăratul n.n.] nostru, acest corn va fi al tău, [cornul n.n.] ce avea un taur drept manechin.“) De remarcat că lipsește orice aluzie la magica însușire antitoxică și că i se preferă — în virtutea unui spirit mai rațional — referința antică, evocatoare a jocurilor de circ din Coloseul Romei Auguste, în ton cu erudiția umanistă a comandatarului care va fi indicat foarte probabil textul.

Partea cea mai interesantă a cupei o constituie soclul, compus dintr-un trepied scund, alcătuit din trei mere ușor elipsoidale, însoțite de cîte două frunzulițe delicat răsucite în aer, de o parte și de alta a pedunculului cambrat. Învoalte, fructele sferoide, obținute prin turnare, îmbină interpretarea subliniat fiziomorfă cu funcția decorativă și utilitară, susținînd o mică platformă circulară pe care este așezată cupa.

Ornamentele fructiforme devin uzitate în orfevrăria sud-germană, îndeosebi datorită influenței lui Dürer care marchează în cadrul Renașterii orientarea accentuată spre decorul vegetal și animalier, interpretat după natură. Carnetul său de schițe păstrat la Dresda (Landesbibliothek), cunoscut sub denumirea de *Dresdener Skizzenbuch* conține proiecte pentru obiecte de argintărie, desenate pe la 1507. Printre acestea se află și desenul unui pocal cu recipientul de forma unui măr, mușcat de șarpe, aluzie fără îndoială la motivul biblic al căderii în păcat. Replica sa apare în celebra Adorație a magilor de la Florența (Galleria degli Uffizi) pe care Dürer a pictat-o în 1504, fiind materializată în pocalul (*Apfelpokal*) executat probabil în atelierul lui Hans Krug cel Bătrîn din Nürnberg, între 1510—1515.¹⁹⁶ Morfologia se diversifică prin adoptarea perelor boselate (*Birnpokal*) — un exemplu ilustru este în acest sens pocalul împăratului Maximilian lucrat la Nürnberg în 1510, păstrat la Viena, Kunsthistorisches Museum —, a rodiilor (*Granatapfelpokal*), a capsulei de mac (*Mohnpokal*), în sfîrșit a ghindei. Argintăria nürnbergheză a produs un număr considerabil de asemenea ornamente realizate cu precădere în faimosul atelier Krug.

Influența lui Dürer nu s-a limitat la sfera sud-germană, ci s-a răspîndit în ambianța amplă a artei aplicate europene, inspirînd decorul unor faianțe italienești, de asemenea a unor tapiserii executate în atelierele engleze și franceze.¹⁹⁷

Argintăria nürnbergheză ne oferă analogii pentru cupa din corn de rinocer și suportul său trepied. Paharul dublu (*Doppelbecher*) din cupru aurit, realizat în atelierul Krug între 1515—1520 și un alt pahar, cam

din 1535, deși deosebindu-se în concepția soclului, prezintă ca ansamblu o morfologie înrudită.¹⁹⁸

Pe reversul platformei de susținere, Hann a imaginat într-un medalion circular, delimitat de o torsadă fin perlată, figura unui rinocer în *re-poussé*. Imaginea este direct inspirată din xilogravura pe care Dürer a realizat-o în 1515, după schița pe viu a unui artist portughez anonim, trimisă în Germania sau la Anvers. Relațiile coloniei germane din Lisabona, compusă în special din mari negustori care își aveau agențiile comerciale, cu portughezii și nu mai puțin cu colonia germană din Anvers fiind intense, desenul a ajuns pe o cale sau pe alta la Nürnberg, oraș de primordială importanță pentru circuitul schimburilor internaționale. În anul 1515 se aflau la Lisabona, nürnberghezul Martin Beheim și Valentin Ferdinand din Moravia, supus german. Acesta din urmă își informa prietenii nürnberghezi într-o scrisoare, despre evenimentul sosirii în capitala portugheză a unui rinocer asiatic ce a stîrnit mare senzație. Mai mare decît rinocerul african și extrem de feroce, vrăjmaș temut al elefantului, rinocerul asiatic sau indian (denumit *ganda* în limbaj guzurat iar în portugheză *rinoceronte asiatico*) descris de Gaspar Correia, care trăise în Indii pînă în 1512, era primul exemplar sosit în Europa de pe vremea lui Pliniu cel Bătrîn (anul 79). Acesta amintește că la Roma, în timpul lui Pompeius Magnus, se aflau rinoceri (*Caius Plinii Secundi*, 24, VIII, Cap. XIX—XX), destinați desigur înfruntărilor sîngeroase din arena circului, după cum rezulta și din textul lui Martial.

Trimițînd regelui hindus Muzafar al Cambaiei o delegație diplomatică, ale cărei demersuri au fost de altfel infructuoase în ciuda darurilor, Afonso de Albuquerque, viceregele Indiei portugheze primise, ca răspuns la omagiile sale, monstrul destinat regelui Manuel (Emanuel cel Norocos), marele colonizator (1495—1521). Îmbarcată la Goa în 1514 și ocolind Capul Bunei Speranțe, fiara a ajuns cu bine la Lisabona în mai 1515. În iunie s-a organizat la curte un „turnir” între „monstruoasa bestie” și un elefant, despre care Valentin Ferdinand vorbea în scrisoarea amintită. Apoi curiozitatea unanimă fiind satisfăcută, regele Manuel s-a decis să trimită jivina în dar papei Leon al X-lea, drept care rinocerul din Cambaia și-a reluat peregrinările pe mare. Corabia face în ianuarie 1516 o escală la Marsilia, unde Francisc I se deplasează anume cu întreaga curte pentru a contempla fabulosul animal. Destinul acestuia este însă tragic, căci vasul naufragiind în golful Genovei, se îneacă în Mediterana. În cele din urmă pescuit și împăiat ajunge la destinație, fiind înfățișat marelui pontif la Vatican în ipostază postîșe, ce respectă însă „*la sua vera effigie e grandezza*”.¹⁹⁹

Copiind schița originală a desenatorului portughez, Dürer citise greșit anul 1513 în loc de 1515, dată ce figurează în textul însoțitor al xilogra-

vurii. În inscripție artistul descrie caracterele particulare ale animalului exotic, exagerându-i proporțiile pe care le apropie de ale unui elefant și confundând armura-i de plăci dure cu carapacea de broască țestoasă. De asemenea îi subliniază agresivitatea și forța la atac. În mare, xilogravura se apropie oarecum de aspectul unei planșe zoologice, dar rotunjirea conturilor la plăcile ce apar nervurate servește intenția de stilizare. Dürer caută să dea animalului un aer fantastic, potențându-i insolitul. Înzăuat într-un adevărat blindaj cheratinos, monstrul placoderm, cu expresia mornă, amenințătoare, sugerează ceva din fabulosul înfricoșător al viziunilor antediluviene relevând înclinările spre baroc ale gravorului.

Deși se inspiră direct din gravura celebrului nürnberghez,²⁰⁰ Sebastian Hann introduce o serie de modificări, aparent neînsemnate, dar care dau un alt caracter imaginii apropiind-o de realitate. Proporțiile sînt ușor reduse, detaliile simplificate. Imaginea tinde spre o anumită generalizare. Picioarele, mai nervos articulate în gravură, devin mai scurte și mai greoaie subliniind atitudinea statică a pahidermului. Trunchiul se comprimă puțin, apărînd mai îndesat iar capul foarte mare și mai curînd turtit — față de craniul și maxilarele alungite de Dürer — în loc să cate în jos, ridică un corn sfidător în văzduh. Cel de al doilea corn, răsucit, implantat în ceafa animalului, este mult mai mare și deci mai proeminent. Solzii membrelor se transformă într-un fel de zale decorative, în schimb plăcile carapacei sînt delimitate amplu, evitînd detaliile. Nervurile și liniile secundare dispar sau se estompează, atenuînd efectul grafic predominant la Dürer căruia Hann îi substituie un volum palpabil, sugerat prin gradații lente. Accentul cade pe modelare, stropiturile mărunte ca de bagă transformîndu-se în pete mari. În mod instinctiv, căci nu avem vreun indiciu ca argintarul să fi întîlnit vreodată un rinocer în carne și oase, el se apropie mai mult de modelul real obținînd o imagine mai veridică. Apoi în timp ce Dürer se limitase la un cadru nud, schiînd abia solul arid, Hann se străduiește să sugereze un peisaj. Semănat cu pietre, terenul se înfățișează accidentat și dur, asemenea scoarței cheratinoase a fiarei, accentuînd printr-un element real și nu fabulos apariția aspră și ostilă. Cerul, deși redus la o fișie îngustă din pricina penuriei de spațiu, rămîne evocator, aproape dramatic datorită rotogolului în care se concentrează stratul de nori. Barochismul aurarului nu rezidă atît în impresia de fantastic, cît în forța reținută a imaginii viguroase, statică, proiectată pe un fond mobil, cu contraste de umbră și lumină. Un indiciu în plus că Hann nu a fost un interpret servil, ci dotat cu o personalitate destul de puternică pentru a-i îngădui transpuneri originale, chiar și atunci cînd în ansamblu fidelitatea pare fără greș.

Din anii următori, s-au păstrat două potire: cel din 1695 (*Nr. cat. 47*, Cluj, Biserica evanghelică) și cel din 1696 (*Nr. cat. 48*, Gîrbova, Biserica

evenghelică). Ambele prezintă o morfologie strîns înrudită și dimensiuni prea puțin diferențiate, semnalînd în egală măsură o revenire la proporțiile mai echilibrate ale Renașterii, prin diminuarea cupei și potențarea soclului. Dar nodul se menține turtit și decorat cu butoni-rozete. Pe potirul clujean, frunzele se bifurcă descriind arcuiri îndrăznețe și înalte, ce structurează liniile panerului ajurat. Șerpuirile sînt raportate la mediana unor lujere ce poartă capricioasele corole ale unor narcise legănate. În zonele unde frunzele își confruntă volutele, descriind segmentele turtite ale unor cartușe baroc, auralul introduce legături de fructe.

Același joc este reluat pe potirul de la Gîrbova, unde limbile vegetale încadrează flori mai ample și mari corole compacte de heliant. Arabescul este mai mobil, pătruns de nerv, trădînd o impetuositate ce se lasă stîrnită în detalii, fără a impieta asupra aspectului global. Conservator în acest domeniu, poate și la dorința clientelei îndrumată de autoritatea bisericească, meșterul Sebastian manifestă totuși în abordarea repertoriului floral un spirit mai liber, o anumită prospețime senzualistă, eliberată de solemnitatea scenelor figurale. Interpretarea este pătrunsă de o bucurie vitală prin care transpare sentimentul naturii, firesc și neîngrădit de exigențele compozițiilor complexe. Imaginea sa e jucăușă, vioaie, chiar dacă rămîne blîndă și ponderată.

Din intervalul 1684—1697 nu se păstrează nici o cană „istoriată“, databilă în mod peremptoriu. Hann ajunsese totuși să exceleze în acest gen, atît de bogat ilustrat în etapele precedente. Consacrîndu-se comenzilor pe care comitele Valentin Franck von Franckenstein i le adresează în ultimul an al vieții sale, argintarul creează în schimb în 1697 două dintre piesele capitale ale operei sale.

Cea dintîi este o cană cu capac (Nr. cat. 52, Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 261/2—1874) dedicată de comite nepotului său omonim cu prilejul botezului, după cum rezultă din inscripția: *NEPOTI SUO VALENTINO*. Originar, piesa s-a aflat în posesia unei rude prin alianță a familiei Franckenstein, Franz von Mylius din Graz,²⁰¹ de unde a trecut în patrimoniul muzeului budapestan. Piesa pe care o vom numi cana Franckenstein I, se distinge prin somptuositatea și abundența excepțională a decorului. Soclul e împodobit cu flori și fructe foarte reliefate printre care se ivesc mascheroni de *putti*, redați în *ronde-bosse*, cu o totală autonomizare a volumului. Capetele par să țîșnească din miezul unor flori cu șase petale ce alcătuiesc un fel de guler în jurul gîtului. Narcise și corole de heliant își încrucișează tijele lungi sub mascheroni. Detașate de fond, motivele florale, alternate cu legături de rodii avînd sîmburii aparenti prin coaja plesnită, se înscriu într-o tratare mai liberă și mai aerată în ciuda belșugului ornamental. Friza ce desparte

socul de corpul cǎnii poartă inscripții în minuscule gotice și este delimitată printr-o torsadă în filigran perlat, ce se repetă înaintea frizei superioare de sub capac. Aceasta are inscripții latine *in antiqua*, corespunzătoare fiecărui cîmp figurativ. Capacul este copleșit de podoaba opulentă a ciorchinilor de fructe și a bujorilor stufoși, cu petale multe, printre care sînt așezați ca într-un leagăn *putti* goi, redați prin turnare în *ronde-bosse*. Motivul acesta ce apăruse inițial pe cana Semriger I (Nr. cat. 3) într-un relief moderat, dobîndește o importanță sporită și un fel de autonomie ornamentală. Butonul capacului înfățișînd o figură militară ecvestră este aproape la fel cu cele de pe cana Semriger I și de pe cana Reschner (Nr. cat. 11). Decorul șarnierei și al toartei sînt identice cu acelea ale cǎnii Fleischer (Nr. cat. 2) și ale cǎnii Reschner, dar voluta inferioară în care sfîrșește trupul subțiat al hermei este mai curbată și închisă. Caracterul baroc al întregii piese este vizibil accentuat, impresie la care contribuie din plin imaginile figurale.

Divizat în trei cîmpuri distincte, corpul cǎnii este decorat cu scene inspirate din istoria antică: Sacrificiul lui Marcus Curtius reprezentat în centru, încadrat de Cresus pe rug și de Supliciul lui Perillus. Patricia-nul adolescent, al cărui eroism a fost consemnat de Titus Livius în *Ab urbe condita libri* (VII, 6, 1—6) și de Valerius Maximus în *Factorum dictorumque memorabilium libri novem* (V, 6, 2), se precipită spre prăpastia căscată în For, răscumpărînd prin jertfa de sine bunăvoința zeilor îndîrjiți împotriva poporului roman. Hann imaginează un Curtius nu tocmai tînăr, cu barbă, înzăuat și purtînd un coif cu pană pe care impetuozitatea elanului le face să fluture. Călare pe un armăsar viguros, dar totuși subdimensionat față de talia călărețului, el se impune prin forța mișcării. Pale spiralate de fum țîșnesc din abisul nu tocmai exact sugerat și un fragment de coloană frîntă sugerează naiv dezastrul demolitiei. Așezați lateral, doi soldați romani iar în fund masa compactă a poporului comentează acțiunea cu gesturi vivace. *DULCE ET DECORUM EST PRO PATRIA MORI* vestește versul horațian gravat sub capac, căruia îi corespund versetele germane de pe friza inferioară:

*Der CURTIUS zu Rom will ein Exempel geben
Und stürzt sich in die Grufft dass seine Nechsten
leben. (sic!)*

Semnalată pentru prima dată pe o ladă de zestre din secolul al XV-lea, pictată de așa-zisul „Meșter parizian“, tema a fost gravată de Marcantonio Raimondi și ilustrată de cîțiva italieni prestigioși ca Jacopo Bassano și Paolo Veronese. Subiectul a fost în mod deosebit agreat în Germania. Lucas Cranach cel Bărtîn, Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien

(1484/1485—1545), Georg Pencz, Hans Brosamer, Heinrich Aldegrevier, Tobias Stimmer (1539—1584) o interpretează succesiv. A fost de asemenea imaginat pe o cană cu capac din Renașterea germană, aflată la Budapesta (Magyar Nemzeti Múzeum) și pe un relief de bronz italian din secolul al XVII-lea, păstrat la Berlin (Staatliche Museen).²⁰²

Meșterul Sebastian s-a inspirat în ceea ce privește personajul lui Marcus Curtius dintr-o gravură a lui Matthaeus Merian, inclusă în *Cronica lui Gottfried* în care este reprezentat Iulius Caesar învingându-l pe Ariovistus; dar cei doi soldați din colțul drept, care contemplă acțiunea, se înrudesesc cu figurile corespondente din scena în care Mithridate îl ucide pe Ariarathes, ilustrând același op merianesc.²⁰³ Diagonala constituind principala axă compozițională pune în valoare pe Marcus Curtius care apare astfel dominator, profilându-se suveran pe fondul unei arhitecturi eteroclite ce se străduiește, însă, să reconstituie atmosfera Romei antice prin câteva detalii mai convingătoare.

Episodul este încadrat în stînga de legenda lui Cresus, ultimul rege al Lidiei (c. 563—548 î.e.n.), celebru pentru aurul și avuțiile sale fabuloase, care fusese învins de perși la Timbrea. Destinul său a fost istorisit de Herodot (*Istoria*, I, *Clio*, 86) și de Plutarh în *Vitae parallellae* (IV, *Solon*, 28). Mai cunoscut, episodul în care monarhul îi arăta lui Solon, înțeleptul grec, neprețuitul său tezaur declarîndu-se un om deplin fericit, dar primind din partea legislatorului atenian răspunsul că nimeni, înaintea morții, nu putea să se numească astfel, a fost reprezentat cu oarecare frecvență în artă. În schimb, momentul tragic al condamnării sale la arderea pe rug este rareori interpretat. Se cunoaște doar o xilogravură, probabil operă nürnbergheză din 1549, păstrată la biblioteca universității din Erlangen și gravura lui Merian care l-a inspirat pe Hann.²⁰⁴ Transpunerea este de astă dată foarte fidelă, cu excepția unor infime detalii. Nud, avînd doar o scurtă draperie în jurul șoldurilor, Cresus e legat de stîlp pe rugul ce a luat foc, fiind înțetit de trei bărbați vînjoși comandați de un ofițer. Argintarul înfățișează cu unul mai puțin și le îmbracă goliciunea. Într-un plan posterior se distinge unul dintre cei nouă lidieni condamnați și grațiați împreună cu regele lor. Însoțit de o gardă impunătoare, Cyrus călare întinde imperativ bastonul de comandă, oprind execuția, la auzul cuvintelor rostite de monarhul învins care pronunțase de trei ori numele lui Solon. Pe gravură, numele lui Solon figura ca o materializare a acelui amar memento de odinioară; pe cană a dispărut firește. În centru, în prim plan zac aruncate la pămînt hlamida și armura regelui înfrînt, despuiat de atributele sale războinice. Aurarul a imaginat un rug mai înalt, în trepte, diminuînd proporțiile lui Cresus care răsucindu-se în jurul propriei axe are o atitudine cam forțată. Modificarea raportului proporțional favorizează iluzia spațială. În acest sens contri-



XXIV







XXVII

buie și deplasarea în fundal a rîndurilor compacte de oșteni care asistă la spectacolul osîndeii, de asemenea orientarea oblică a sulitelor dese, ridicate la orizont. La Merian, acesta rămînea cu desăvîrșire liber, fiind delimitat prin linia dreaptă a pădurii de arme. Argintarul sporește adîncimea perspectivă, servindu-se de lina etajare a registrelor și ridică orizontul prin introducerea unei arhitecturi de fortificații, evident inspirată din modele locale.

Un al doilea vers horațian: *CONTRAHE VENTO NIMIUM SECU[N] DO TURGIDA VELA*, transcris cu oarecare licențe²⁰⁵, face aluzie la adversitățile destinului și la nestatornicia norocului — idee ce i-a inspirat lui Cresus elocventul discurs care, impresionîndu-l pe Cirus, i-a salvat viața. Acestuia îi răspund versetele germane:

*Des Solons weiser Spruch hat CROESO recht bedeutet
Des Glückes Unbestand und Cyri Sinn gebeuget. (sic!)*

În dreapta apare episodul al treilea în care atenianul Perillus este ars de viu de către Phalaris, tiranul din Agrigent. Îndeplinind porunca stăpînului sangvinar care osîndise pe inventator la supliciu la nascocit pentru alții, doi călăi înșfacă trupul nud care se zbate și îl introduc în pîntecul deschis al taurului de aramă. Trîmbe de fum și vîlvătaii înalte încing instrumentul caznei. În dreapta doi ofițeri, șezînd la picioarele lui Phalaris, cărora le răspund în colțul opus alții doi, marchează un unghi descendent lăsînd liber centrul pentru desfășurarea grupului principal. La Hann compoziția este mai concentrată decît la Merian, de asemenea argintarul deprins cu motivele vegetale nu se poate opri să nu introducă ierburi și să nu modeleze terenul, prea puțin nuanțat în gravură. El modifică și costumele. Tiranul e în armură, cu sabie, nu poartă hlamidă scurtă și coroană. De asemenea în loc să fie privit dorsal, e răsucit în semiprofil frontal. Amestecul de costume orientale și baroce în care Merian îi înveșmîntase pe prizonierii meniți a urma la supliciu, s-a transformat în costume militare și odată cu acestea identitatea figurilor respective, integrate în masa spectatorilor. Arhitectura orașului Agrigent este doar parțial redată față de modelul gravat iar corăbiile din radă abia se zăresc. În stînga rîndurilor dese se observă doi privitori dintre care unul are brațele încrucișate. Acesta revenea și în episodul cu Marcus Curtius.

Inscripția latină anunță sentențios: *MALUM CONSILIUM CONSULTORI PESSIMUM*, ceea ce versurile germane traduc astfel:

*Die erdachte Marter Prob mus PERILLUS erst bestehen
Welches Urtheil PHALARIS recht und weislich lest
ergehen. (sic!)*

În toate trei reprezentările persistă inerente disproporții, fără a fi supărătoare, de asemenea o tendință de accentuare a anecdotismului. Deși naivă, narația e pătrunsă de veridic, susținută prin gesturi și atitudini. În ciuda unor similitudini și a unor repetiții în detaliu, trădând uneori mici stângăcii, alteori dimpotrivă o mână rutinată, compozițiile rămân bine diferențiate. Nu este lipsit de interes efortul vizibil de a sublinia un context epic amplu, spectaculos și de a reliefa tîlcul moralizator al temelor prin inscripțiile însoțitoare ce conferă imaginilor o nuanță didactică declarată. Deși urmînd — cu excepția momentului Marcus Curtius — în de aproape modelele grafice, se cuvine să subliniem că Hann este cucerit de efectul de masă, de problemele redării unui tumult uman ce nu se mai desfășoară pe un singur registru continuativ ca pe cîmile anterioare, ci se organizează în spațiu, trezind iluzii perspectivice. Necesitatea de a sugera un spațiu adecvat la complexitatea temei și de a-i da o respirație mai largă, depășind convenția plastică, este evidentă. Inițiativă cu atît mai meritorie cu cît suprafața curbă și limitată a cîinii îi crea argintarului dificultăți, greu de învins. Tranziția de la scenele geminate la cele trigeminate sporește impedimentele, obligîndu-l pe Hann să abordeze o paginație densă a cărei limpezime de sensuri izbutește să o păstreze. Fără îndoială, știința de a grada relieful i-a fost de mare folos în sugerarea celei de a treia dimensiuni.

În interiorul capacului sînt înfățișate armoariile comitelui, iar pe fundul cîinii este incizată dedicația comandatarului către nepotul său Valentin, urmată de inscripția marginală referitor la artist:

*Heermanstad ist durch der Kunst dieses Meister Augsburg worden.
Lebe lang Sebastian Hann. In werther Menschen Orden. V.F.I.R.*

(Valentinus Franck Judex Regius) 1697 (sic!)

Cele două rînduri exprimă succint, dar indubitabil, prețuirea de care se bucura argintarul căruia i se atribuia, nu fără oarecare exagerare, meritul de a fi ridicat Sibiul la nivelul prea vestitului Augsburg, notoriu în Europa pentru atelierele sale de argintari.

Cana Franckenstein II (Nr. cat. 53, Londra, colecția Rothschild, dispărută?) a fost comandată de comite tot în 1697. În ciuda stăruințelor lui Charles Oman de la Victoria and Albert Museum din Londra care a făcut investigații, la solicitarea lui Mihalik Sándor, acestei piese de capitală importanță i s-a pierdut pentru moment urma.²⁰⁶ Ca somptuozitate, lucrarea își întrece pandantul anterior, deși îi reeditează morfologia. Putți de pe capac au fost transferați pe soclu, unde alternează cu păsări împărțindu-și paradisul vegetal. În schimb, pe capac apar doar păsările turnate masiv, semănînd cu niște pui de vulturi, aciuîți printre șerpuirile

lujerelor și printre mănunchiurile de pere, rodii și struguri. Călărețul butonului și herma toartei, de asemenea șarniera sînt cu desăvîrșire similare. Pe corpul cîinii sînt înfățișate: Isprăvile lui Hercule, Monstruoasa Tullia zdrobind cu cvadriga trupul tatălui ucis și Aenea părăsind Troia arzîndă.

Prima dintre imagini concentrează șase dintre cele 12 isprăvi vitejești ale eroului Hercule, consemnate în mitologia greco-romană și descrise de Ovidiu în *Metamorfoze* (IX, 182—200). Versiunea lui Ovidiu a inspirat, începînd cu reliefurile unui sarcofag antic, numeroși artiști din Renașterea italiană și germană. Antonio del Pollaiuolo (1432/1433—1498) și Piero del Pollaiuolo (1443—1496) gravaseră trei geme cu acest subiect pentru Lorenzo de Medici; Niccolò dell'Abbate (c. 1509—1571) și Giorgio Vasari (1511—1574) le-au pictat în frescă, apoi în epoca barocului Guido Reni (1575—1642), Luca Giordano (1632—1705), Andrea del Pozzo (1642—1709) le-au reluat. În Spania au fost interpretate de Francisco de Zurbarán (1598—1664), în Franța de Nicolas Poussin (1594—1665) și de Charles Lebrun (1619—1690). În Germania tema se bucură de interes mai ales în Renaștere, cînd este abordată de Peter Flötner într-un ciclu xilogravat, de Hans Sebald Beham și Heinrich Aldegrever. În epoca barocului exercită o atracție limitată asupra artiștilor, dînd naștere doar picturilor lui Johannes Spielberg (1619—1690) și gravurii lui Merian din *Cronica lui Gottfried*²⁰⁷, utilizată de Hann. Sîntem nevoiți să recunoaștem că de astă dată modelul depășește prin larghețea compoziției posibilitățile stricte ale argintarului, care se străduiește și izbutește pînă la un anumit punct să ție pas cu sursa transpunerii. Secvențele disparate sînt reunite într-o strînsă succesiune epică și orchestrate unitar. Isprăvile eroului mitologic se petrec într-un peisaj infinit mai puțin bogat decît cel din gravură, evoluînd cu o gradăție sacadată ce nu este totuși supărătoare. Obligat să se restrîngă la o suprafață limitată, Hann recurge la mijloace extrem de economice abreviînd descrierea largă a lui Merian. El rezumă cadrul la cîteva elemente marginale, cu rolul de a delimita complicatele scene. Dar copacii noduroși cu frunzișuri dense își mențin expresivitatea și nervul adecvat temei. În prim plan, ușor deplasat spre dreapta, Hercule gol pînă la briu se luptă trudnic cu leul din Nemeea, a cărui piele îi slujește de veșmînt în secvențele accesorii. În stînga, Hercule ia de coarne pe Ahelous, zeul fluvial transformat în taur, apoi îl răpune pe Cacus, furul de vite, doborît într-o supremă încleștare la pămînt²⁰⁸. Ucide cu redutabila-ighioagă hidra din Lerna, pe urmă ridică în aer cu umerii atletici cîinele Cerber, fiorosul păzitor al infernului. În sfîrșit îl înfruntă pe centaurul Nessus care i-o răpise pe Dejanira. Această ultimă secvență, situată pe

malul fluviului, este extrem de estompată la Hann și semnificația sa nu este cu desăvîrșire clară nici la Merian.

Condensînd pe verticală, printr-o ușoară etajare a planurilor compoziția, structurată de gravor în registre orizontale, argintarul subliniază interferența diagonalelor. Arcul de pe sol se întretaie cu ghioaga iar aceasta cu piciorul lui Hercule, marcînd net direcția adîncimii și tranziția spațială. Diagonala dintre motivul Ahelous și motivul Cerber este mai scurtă și străbate episodul Cacus, devenit nodul, adică punctul de intersecție al diagonalelor principale a căror dispoziție era mai laxă, mai jucată în imaginea gravorului. Relieful este urmărit printr-o nuanțare extrem de atentă, de la pregnanța episodului cu leul din Nemea la cele îndepărtate, pierdute pe fondul estompat. În felul acesta confuzia narativă este evitată, episoadele legîndu-se logic și menținîndu-și individualitatea în cadrul unității epico-descriptive. Cîmpul figurativ este acompaniat de cuvintele germane:

*Wer so wie HERKULES die Feinde kann erlegen
Den lässt die späthe Welt in Gold und Silber pregen (sic!)*

Virtus fiind sinonimă cu *Fortitudo* subsumează accepția forței, Hercule apărînd ca eroul care personifică prin excelență această însușire.

Imaginea în care Tullia, citată de Titus Livius (*op. cit.*, I, 48, 5—9), de Valerius Maximus (*op. cit.*, IX, 11, 1) și atît de dramatic cîntată de Ovidiu (*Faste*, VI, 585—619)²⁰⁹, își strivește în mod nelegiuit tatăl ucis, imbină tensiunea dramatică și pitorescul descriptiv. Cvadriga, trasă de patru cai crunt biciuiți, trece peste trupul culcat în pulbere al regelui Servius. În contrast cu înverșunarea vizitiului și cu agitația cailor ce cabrează, cu oroarea însăși a acțiunii, Tullia pare de un calm nefiresc. Expresia ei are ceva pervers, în felul în care își întoarce privirile spre cei doi ofițeri romani, opriți în drum ca să comenteze faptul. Căutătura ei e moartă, impasibilă; nu vede cadavrul tatălui în care stă înfipt pumnalul. În gravura lui Merian²¹⁰, paricida este sentimental patetică, starea ei de spirit cadrînd mai puțin cu monstruozitatea crimei săvîrșite. Interpretarea lui Hann este psihologic mai justă, dramatismul cîștigînd în expresivitate datorită contrastelor de umbră — lumină. În gravură, cadrul arhitectonic este mai larg și mai detaliat, înfățișînd o largă piață cu o columnă, dincolo de porticul unui templu roman. Aurarul menține porticul, deși schematizează coloanele și accentuează scara ce urcă spre turn. În absența modelului, aproape am fi tentați să ne gîndim la scara abruptă ce coboară spre Orașul de Jos prin portalul semicircular al turnului medieval, menținut în dosul bisericii evanghelice din Sibiu. Evidența modelului grafic ridică însă impedimente în calea unei asemenea interpre-

tări, chiar dacă situarea analogică l-a inspirat poate pe Hann. De remarcă, apoi că și la Merian apar forme arhitectonice paralelipipedice cu coifuri piramidale ce pot fi lesne confundate cu motivele arhitectonice din Transilvania. Iată de ce, considerăm prudent a sublinia fuziunea dintre imaginea împrumutată și imaginea văzută în realitate, din care rezultă probabil în majoritatea cazurilor fizionomia cadrului interpretat de aurar.

În arta universală, povestea Tulliei apare rar, în Germania secolului al XVI-lea fiind ilustrată în traducerea opului lui Titus Livius, editată la Strasbourg (1507) și într-o xilogravură a lui Tobias Stimmer, iar în Italia fiind interpretată de Pietro da Cortona.²¹¹

Pe cana Franckenstein II, versetele germane accentuează tonul moralizator:

*Weil Vater SERVIUS von TULLIEN zerfahren
Darumb lebt die Lasterthat hier nach viel hundert
Jahren. (sic!)*

Textul latin corespunzător este de astă dată cumulativ, referindu-se la toate trei scenele de pe corpul cării: *HERCULIS HIC VIRTUS: MONSTRUOSAE TULLIA FAMAE ET VANA AENEAE GRATIA NOMEN HABET.*

Scena descrisă de Virgiliu în *Aeneida* (II, 705—709) în care Aenea, purtându-l în spate pe bătrînul său tată Anchise și însoțit de fiul său Julus, părăsește Troia arzîndă invadată de ahei constituie în ceea ce privește compoziția una dintre cele mai fidele transpuneri ale modelului merianesc oferit de *Cronica lui Gottfried*.²¹² Dar imaginea este mai ferm centrată prin accentuarea proporțiilor și gruparea omogenă a figurilor principale. Expresiile sînt mai dramatice și mai aspre decît în gravură, unde fizionomia lui Anchise de pildă este pe jumătate ascunsă. În ciuda momentului tragic, protagoniștii aurarului exprimă o bărbăție hotărîtă, sentimentul de jale al lui Aenea fiind contracarat de vigoarea mișcării. Draperii umflate de vînt, învăluind pe Julus și pe Anchise conturează elipse mobile în compoziție, imprimîndu-i diversitate. Acestea nu atenuează pregnanța diagonalei ce constituie axa principală a grupului în care se concentrează reacția psihologică a acțiunii. Mulțimea grecilor pe-deștri și călări, năvălind spre poarta cetății descrie o a doua linie oblică, mai abruptă, marcînd o mișcare ascendentă ce sugerează concomitent efectul de masă și direcția perspectivă. Arhitectura complexă construită tot în trepte ascendente — nu coborîtore ca la Merian — se extinde, descrescînd ușor abia în extrema dreaptă a fondului, unde se pierde în

explozia vîlvătăilor și a spiralelor de fum. Flăcările vîlvorind țîșnesc în văzduh, cuprinzînd zidurile fără apărare, potrivit versurilor vergiliene:

*Illicet ignis edax summa ad fastigia vento
Volvitur; exsuperant flammae, furit aestus ad auras.*

(*Aeneida*, II, 758—759).

(În acea clipă culmină focul mistuitor, întetît de vînturi; limbile de foc biruiră, o mare vîlvătaie se înalță zbucnind spre ceruri.)

În stînga se distinge calul troian, fatalul viclesug al lui Ulise iar într-un plan mai apropiat corabia aheilor, comprimată din pricina spațiului prea strîmt. Solul este puțin accidentat și încadrat lateral cu cîteva elemente vegetale, sumar notate. În timp ce la Merian, scena era dispusă pe orizontală, la Hann este construită în înălțime, ceea ce determină firește o schimbare nu radicală, dar totuși evidentă a liniilor vectoare, obligîndu-l să rearticuleze contextul.

Dintre toate temele legate de figura lui Aenea, iconografia Renașterii și a barocului pare a o fi preferat pe aceasta. Îndeosebi italienii, începînd cu Raffaello Sanzio, Jacopo Tintoretto, Lodovico Carracci (1555—1619) și Annibale Carracci (1560—1609), sfîrșind cu Guido Reni și cu Lorenzo Bernini au interpretat tema, abordată și de cîteva flamanzi prestigioși printre care Pieter Brueghel cel Tânăr (1564—1637/1638) și Anthonis van Dyck (1599—1641). În barocul german apare infinit mai rar, fiind interpretată doar de cîteva artiști printre care mai important este Adam Elsheimer (1578—1610).²¹³

Un al patrulea episod, reprezentat în interiorul capacului, circumscris de o cunună de frunze, este acela în care Cimon Thebanul aruncat în temniță supraviețuiește osîndei la moarte prin înfometare hrănindu-se cu laptele fiicei sale Pero. Povestea este relatată de Valerius Maximus și cunoscută în iconografia barocă sub denumirea, în fapt improprie, de *Caritas Romana*. În costum baroc, avînd pieptănătura Tulliei și a reginei de Saba, Pero cu bustul dezvelit se află într-o atitudine mai puțin echivocă decît în gravura lui Merian, din aceeași *Cronică a lui Gottfried*²¹⁴. Plină de compasiune ea îmbrățișează brațul tatălui vîrstnic, culcat pe paie, avînd o imensă ghiulea legată de piciorul ferecat. Ușa temniței se deschide, lăsînd să se întrevadă figura pînditoare a temnicerului, îndesată și scurtă, prin forța disponibilului spațial. Cadrul arhitectonic, cu bolți de subterană, amplu la Merian, este destul de factice datorită reducățiilor pe care argintarul a fost nevoit să le efectueze în vederea înscrierii temei în *tondo*. În schimb, limpezimile plastice ale fizionomiei feminine și acuitatea profilului patern sînt remarcabile. Rotunjimile plastice contrastînd cu

liniile drepte, tranșante, potențază sentimentul de liric senzualism pe care Hann nu și-l poate stăpîni, în ciuda subiectului moralizator.

Începînd cu frescele și statuetele pompeiene, tema a fost răspîdită în antichitatea romană. Chiar Valerius Maximus se referă în pasajul despre Cimon și Pero (op. cit., V, 4) la o pictură, *pictam imaginem*, cu acest subiect descriind-o cu supremă admirație.²¹⁵ În Italia, Bernardino Luini (c. 1480—1531/1532), Pierino del Vaga (1501—1547), Francesco Primaticcio (1504—1570), apoi Annibale Carracci, Guido Reni, Michelangelo da Caravaggio (1573—1610) și Carlo Dolci (1616—1686) îl interpretează. Flamanzii și neerlandezii par a fi fost în mod deosebit atrași de subiect. Peter Paul Rubens (1577—1640) și în repetate rînduri membri ai atelierului său, Jacob Jordaens (1593—1678), Rembrandt van Rijn (1606—1669), de asemenea numeroși francezi din secolele XVII—XVIII, printre care Nicolas Poussin și Jean Baptiste Greuze (1725—1805) îl tratează. În Germania, Bartel Beham (1502—1540), Hans Sebald Beham, Georg Pencz, Peter Flötner și Jost Amman îl ilustrează în Renaștere. În perioada barocului interesul pare să scadă, devenind iar foarte activ în secolul al XVIII-lea cînd tema este amplu exploatată. În orfevrărie se cunoaște un pandantiv de aur, păstrat la Amsterdam (Rijksmuseum), datat către 1600 și provenind dintr-un atelier sud-german.²¹⁶

Reunirea temelor dintre care trei se referă la iubirea filială, reliefind antagonismul dintre monstruoasa nerecunoștință a Tulliei și atitudinea exemplară a lui Aenea și a lui Pero, n-a fost firește întîmplătoare și urmarea o idee precisă, educativă, în concordanță cu didacticismul etic al epocii. Aproape sigur, clientul l-a înriurit pe aurar în selecția lor, presupunînd că nu i le-a impus; avem de asemenea temeinice motive să-i atribuim lui Valentin Franck von Franckenstein alegerea textelor latine și paternitatea versetelor germane, cuprinse în inscripțiile celor două cîni. Absolvent al universității Altdorf, în apropiere de Nürnberg, Valentin Franck (1643—1697) era înzestrat cu o înaltă cultură umanistă și autorul a două lucrări literare. Prima, avînd un caracter epigramatic și tipărită în 1679 la Sibiu, se intitula: *Hecatombe Sententiarum Ovidianarum, Germanicae imitatarum*, a doua editată la Viena în 1692 avea titlul: *Rosetum Franckianum*. Bun cunoscător printre altele și al limbii române pe care și-o însușise în perioada cînd funcționa ca pîrcălab al cetății din Turnu-Roșu (1679)²¹⁷, comitele care era o distinsă personalitate a epocii, pare a fi fost în relații mai strînse și de natură intelectuală cu Hann pe care îl prețuia în mod deosebit. Versetele germane, cu ritmul lor vioi și cu didacticismul lor șăgalnic în care vibrează un umor de rezonanță populară, au ceva savuros în ciuda gravității referințelor și sună a proverb.

Surse documentare certe se referă la aceste două cîni. În 7 august, cu mai puțin de două luni înaintea decesului survenit la 27 septembrie

1697, comitele adaugă unei treimi din averea sa (8.000 de galbeni) cele două căni lucrate de Hann (*die zwey Kannen Geschirr, so Herr Sebastian gemacht*). În 1704, când are loc diviziunea succesorală după fiul comitelui, Georg Franck von Franckenstein, piesele sînt din nou menționate. Cana Franckenstein I „cu trei scene“ (*mit dreierley Historien*), în greutate de șapte mărci și 24 pisete, valorînd 306 florini, deși dedicată și dăruită inițial nepotului său Valentin, îi revine surorii vitrege a acestuia, Agnetha. Lui Valentin (*das Enkelkind Valentin*) îi revine cana „cu patru istorii“ (*1 Saubere Sebastianische Kappkann mit 4 Historien*), care ar coincide cu cana Franckenstein II, în greutate de șase mărci și 42 pisete, evaluată la 275 florini. Inversiunea este curioasă și aproape ne-ar îndemna să presupunem o eroare în acte, dacă n-am cunoaște acuratețea redactării actelor succesoriale, întocmite de experți autorizați. Oricum cele două căni constituiau o moștenire importantă, însumînd contravaloarea a cinci—șase cai pur sînge de rasă „turcească“ (cai arăbești n.n.).²¹⁸

O altă sursă documentară amintește colanul cu pandantiv al comitelui, pe care fiul său Georg îl moștenește de la soția sa Maria Franck, născută Schitzler în decembrie 1697, dată *ante quem* pentru execuția giuvaerului. Se precizează că pandantivul reprezenta portretul lui Valentin Franck von Franckenstein (... *ein Gehäng des Herrn Vaters Valentin Franck Bildnis...*) și că lanțul era decorat cu 24 rubine și trei perle, fiind evaluat la 30 florini renani.²¹⁹ Descrierea coincide cu piesa păstrată la Budapesta (Nr. cat. 51, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. Orn. Jank. 133), unicul exemplu dintre cele cunoscute — în afara paftalei de mireasă pe care am mai citat-o — în care Hann recurge și la ornamentarea cu smalt în detaliile cadrului. Colanul se compune din 24 rubine casetate, dispuse în șirag. Pandantivul oval e încercuit de o cunună cu lauri din smalt verde-albastru, completată sus și jos cu rozete alb smălțuite, urmată de o a doua bordură din frunze de acant acoperite deopotrivă cu smalt. La partea inferioară, trei perle dintre care una s-a pierdut figurau ca pandelocuri.

Ideea lui László Gyula de a se acorda o semnificație simbolică numărului 24, cîte rubine avea colanul și a-l identifica printr-o extindere interpretativă cu cei 24 de bătrîni ai Ierusalimului ceresc, potrivit viziunii Sf. Ioan din Patmos, deși interesantă, nu se potrivește cu spiritul rațional al umanismului ai căror adepți erau deopotrivă comitele și Hann. Preferința pentru un anumit număr de pietre nu trebuia să ascundă necondiționat înțelesuri ezoterice, de natură mistico-simbolică. Nici implicațiile pe care le enunță cu privire la o eventuală relație a portretului lucrat în *repoussé* de Hann și efigiile medailor sibieni, a căror activitate este notorie doar pentru perioada 1662—1674, implicații la care autorul însuși

renunță în aprecierile finale, nu creează un pretext pentru discuții mai largi.²²⁰

Bolnav de mai multă vreme de podagră, comitele iubitor de cultură și artă a închis ochii în 1697, lăsând în urma sa un epitaf (Nr. cat. 54, Muzeul Brukenthal, nr. inv. M. 5302/10.148) a cărui execuție i-a fost încredințată tot lui Hann. Este probabil — judecînd după conținutul și idiomul inscripției funerare, gravată pe o placă de cositor în capitale *in antiqua*, aurite — că decedatul prevăzîndu-și moartea apropiată, s-a îngrijit de memoria-i postumă. Ipoteza este cu atît mai verosimilă, cu cît nu există nici o mențiune în text relativ la vreun comandatar, membru al familiei. De altfel grija lui Valentin Franck pentru orînduirea cît mai exactă a treburilor sale succesoriale, care după cum am mai amintit nu s-a produs fără bulversări survenite în viața familială, pledează deopotrivă pentru o atare prezumție.

În raport cu epitafurile uzuale, constînd de obicei dintr-o lespede de piatră, așezată pe verticală și înfățișînd integral figura răposatului, însoțită de armorii și de textul sepulcral, epitaful lui Valentin Franck von Franckenstein constituie o inovație originală. Înainte de toate se caracterizează prin reducția radicală a dimensiunilor, fiind destinată nu pentru a fi încastrată în perete, ci pentru a fi așezată pe unul dintre stîlpii bisericii evanghelice, unde s-a și aflat pînă la restaurarea edificiului din 1853—1855.²²¹ Păstrată apoi multă vreme în ferula, unde înșine am văzut-o acum cîțiva ani, a trecut în cele din urmă în patrimoniul Muzeului Brukenthal.

Placa este așezată într-un cadru de lemn negru, poate din abanos, sever profilat, potențînd caracterul funerar al piesei. Aderînd la acest cadru exterior, ghirlande compacte din frunze de acant evoluează vertical, coborînd respectiv suind spre colțuri unde, împletindu-se cu fructe, înconjoară medalioane ovale dînd naștere unor cartușe fiziomorfe. Mai ales rodiile abundă, dar apar și fragi, pere, smochine, poate piersici și alte fructe stilizate a căror identificare precisă suscită unele dificultăți. Medalioanele inferioare figurează în stînga efigia decedatului, în dreapta armoriile sale. Între acestea se afla originar un al treilea medalion reprezentînd Învierea, din care se mai disting doi soldați în flancurile mormîntului și un fragment din acesta. Împreună cu crucifixul din argint aurit ce ocupa spațiul liber dintre medalioanele colțurilor superioare, medalionul Învierii a fost smuls și furat la începutul secolului al XVIII-lea.²²² Astfel decorul a rămas incomplet. Atît ghirlandele cît și medalioanele păstrate, sînt lucrate din cupru aurit, spre deosebire de crucifixul furat.

Inspirat, la fel cu armoriile, din gravura ce decora frontispiciul amintitului *Rosetum Franckianum* (1691), efigia comitelui nu se deosebește

de replicile sale de pe sfeșnicele din 1691 (Nr. cat. 28 și 29) și de pe colanul (Nr. cat. 51) ulterior executat. Mai mult, corespunde replicii semnalate de Mihalik S. pe cabinetul comitelui din colecția Teleki (Nr. cat. 38) și de pe o plachetă (Nr. cat. 37, aflată la Budapesta, Iparművészeti Múzeum), nu identice dar foarte asemănătoare. Se pare că ilustrul comite își disemina cu plăcere pe obiectele din jur efigia și stema nobiliară, ca o expresie a individualismului său dar și a vanității sale sociale. Este curios că, deși potrivit informațiilor documentare a fost înnobilit abia în 1692 de împăratul Leopold I care îi acordă și predicatul *von Franckenstein*²²³, stema sa era prezentă și pe sfeșnicele din 1691 iar numele era consemnat în forma sa definitivă, aristocratică.

În afara portretelor ciocănite în metal de Hann, la Muzeul Brukenthal se mai păstrează un portret al comitelui, sculptat în alabastru, citat de M. v. Kimakowicz și V. Roth.²²⁴

Deosebit de frumoase sînt medalioanele registrului superior, realizate cu o sensibilitate plastică de-a dreptul impresionantă, pentru că urmărește cu un egal interes cele mai fine detalii. Cel din stînga înfățișează Izgonirea din rai, cel din dreapta Lupta lui Iacob cu îngerul. Urmăriți de arhanghelul înarmat cu sabia de foc care planează la altitudinea norilor învăluitori, Adam și Eva au mișcări extrem de vii și sugestive. Surprinși în plin mers, într-o reacție dinamică ce sugerează fuga din paradisul pierdut, cei doi își înscriu în spațiu trupurile armonioase, zvelte. Încrîncenat, Adam face pasul mare, în timp ce Eva mai blîndă privește rugător spre îngerul vindicativ, schițînd un gest amplu de dezolare cu brațele îndepărtate patetic. Solul, copacii, frunzișurile sînt redată cu un rafinat simț al nuanțelor. Modelarea este mai viguroasă în admirabila imagine a Luptei lui Iacob cu îngerul. Musculatura lui Iacob e contractată, întreaga sa forță se concentrează în încleștarea cu îngerul athletic care îl apucă de coapsă și se lasă cu toată greutatea brațului pe omoplatul adversarului, pentru a-l împiedeca să-l înșface. Pregața plastică a celor două trupuri, tratate în suprafețe relativ mari, contrastează cu redarea minuțioasă a cadrului peisagistic. Efectele de umbră și lumină relevă forța conflictului, atribuindu-i o expresie dramatică al cărei autentic pătrunde privitorul și îl impresionează profund. Poate nicicînd Hann nu a realizat imagini de o asemenea calitate a modelării.

Tema Izgonirii din rai este așa-zicînd neuzitată în iconografia barocă. În schimb Lupta lui Iacob cu îngerul este frecventă în Renașterea tîrzie italiană, îndeosebi în cercul lui Tiziano Vecellio. În baroc este abordată de Orazio Gentileschi (c. 1565—c. 1638), Salvator Rosa (1615—1673) și Luca Giordano. Tema îi este deopotrivă atribuită lui Rubens și ambianței sale, de asemenea lui Claude Lorrain. Pentru Germania, Pigler citează o tapiserie de la manufactura din Hamburg, datată în 1632, pe Johann

Heinrich Schönfeld (1609—1682/1683), pe Otto Wagenfeldt (c. 1610—1671) și pe August Ranisch (1620—1653).²²⁵

Judecînd după elementele stilistice există temeiuri ce sugerează inspirația dintr-un model italian din secolul al XVII-lea, căci factura este fără reticente barocă, trecută probabil prin filiera artei augsburgheze care a asimilat adesea înrîuriri nord-italiene, îndeosebi veneto-lombarde, manifestate și în domeniul orfevrăriei.

Etapa în care ascensiunea socială și artistică a lui Hann atinge apogeul este încununată cu acest epitaf, de o concepție originală, realizat cu o superioară știință tehnică ce pune în deplină valoare însușirile sale interpretative.

V

Crepuscul 1700—1713

Începutul noului veac nu se anunța de bun augur. Un cutremur puternic răscolise măruntaiele pământului, în 1701, la Sibiu. În 1703 când se iscă marea luptă dintre curuții lui Francisc Rákoczi al II-lea și lobonții care erau partizanii imperialilor, orașenimea este împovărată cu noi impozite, fiind impusă cu un supliment de 300 mărci anual. Bulversarea vieții urbane se declară, evenimentele interne luând nu odată întorsături acute. Pentru a se pune frâu exceselor, se interzisese încă din 1700 prelungirea ospetelor organizate de bresle, cu belșug nesăbuit de bucate și beții. Conduita morală era din nou așezată sub auspicii severe. Un soldat era decapitat pentru sodomie și cadavrul său era ars (1703) iar două femei acuzate de desfriu își pierdeau capetele (1704). Doi hoți erau arși de vii (1705) și se intentau noi procese vrăjitoarești. O vrăjitoare era înecată pentru a șasea oară în Iazul Croitorilor (probabil de cinci ori nu izbutise să se dea la fund), trei erau decapitate și arse (1703), urmate de altele ucise pentru același iluzoriu delict (1711).

Execuțiile se țin lanț și nu scutesc adesea nici pe patricieni. În 1703 comitele Johann Sachs von Harteneck, acuzat de lezmajestate, era scurtat de frumosu-i cap, victimă a unei constelații politico-diplomatice potrivnică și tulbure. Alții plătesc cu viața pentru fapte concrete și mai comune, asemenea căpitanului locotenent Fischer, executat pentru rebeliune în Piața Mare. Cu dezertorii se proceda și mai drastic. În 1704 sînt spînzurați șapte mușchetari iar alții nouă sînt sfîșiati în patru. Nici solii nu sînt respectați. Un trompet curuț care vine cu răvașe în oraș este spînzurat la ordinul generalului comandant Rabutin (1705).

La rîndul lor, curuții pîrjolesc ogoarele din împrejurimile orașului (1704), iau cirezile de vite (1705) și incendiază morile de măcinat grîul din Dumbravă (1706). Inundații de mari proporții (1704, 1705), furtuna

răscolitoare (1706), noi explozii în pulberărie (1711), dar mai ales moliemele ce nu întârzie a se declara se abat necruțător peste oraș. Epidemia de ciumă se declanșează în valuri (1706, 1709, 1710) alternând cu vărsatul negru ce face ravagii în 1708, luînd tribut în jur de zece victime pe zi. În 1710 ciuma bîntuia atît de puternic încît garnizoana austriacă a părăsit Sibiul, urmată de exodul a 3000 de locuitori în frunte cu magistratul.

Ostilitățile au tulburat adînc viața urbană, cetatea Sibiului aflîndu-se succesiv la cheremul unuia sau altuia dintre beligeranți. Abia se retrăseră în 1707 trupele lui Rákóczi și generalul Tige, cu 4000 de ostași se stabilea în oraș, pentru a se îndrepta apoi împotriva Clujului.

În deceniul întîi al secolului al XVIII-lea, viața economică se resimte profund în urma tuturor acestor răsturnări, deși în 1709 înființarea Companiei comerciale grecești determina o înprospătare a relațiilor cu Țara Românească, Balcanii și Levantul, chiar dacă puneau în inferioritate pe marii negustori sași.

Nu știm în ce măsură toate aceste evenimente au înrîurit efectiv viața lui Hann, dar din cercetarea surselor documentare rezultă o diminuare, aproape o sistare a comenzilor oficiale. Singura mențiune datează din 1705 și se referă la achitarea către Sebastian Hann a unei datorii restante de 32 florini, înscrisă în protocolul plăților consulare.

Judecînd după numărul foarte mic al lucrărilor păstrate din această ultimă etapă, se pare că și volumul comenzilor particulare a fost infinit mai puțin însemnat decît în etapa anterioară. Probabil și atelierul era mai puțin activ, deoarece izvoarele menționează doar doi ucenici: la 1700 pe Johannes Stein (Stinn) despre care nu se precizează cînd și-a terminat ucenicia, iar între 1703—1706 pe propriul său fiu, Sebastian II.

Evenimentele consemnate nu sînt prea bogate. În 1703 aurarul boteza împreună cu senatorul dr. Andreas Teutsch pe Johann-Friedericus, fiul lui Daniel Sachs von Harteneck. În anul următor (1704) i se naște ultimul fiu Georgius. Hann avea pe atunci în jur de 60 de ani.

În 1700, deși nu mai era staroste depune împreună cu Daniel Hossmann cererea către împărat în vederea reînnoirii statutelor de breaslă din 1615. În același an figura pe locul al doilea în lista argintarilor sibieni, primatul revenindu-i de drept lui Paul Brelfft, ca pămîntean și nobil, care deținea și demnitatea de senator. Consiliul orășenesc avea numai 12 asemenea senatori și dacă Hann nu obține și această funcție supremă pentru un orășean, se datorește faptului că nu îi supraviețuiește decît cu 38 de zile lui Paul Brelfft, în locul căruia ar fi avut șansa de a fi numit.

Dar din același an 1700, el fusese ales cu unanimitate de voci *orator*, adică președinte al sfatului celor 100 (*Orator centumvirorum*), demnitate înaltă legată de certe însușiri morale. *Oratorul* trebuia să fie un om „sin-

cer, pașnic și din toate punctele de vedere apt pentru această înaltă funcție." Reîntrunind toate voturile este reales în 1704 și de aici înainte în fiecare an pînă la moarte.

Testamentul său este redactat în 18 ianuarie 1707, cînd potrivit propriei afirmații se afla în deplină sănătate, dar „cum ceasul morții îi rămîne învăluit omului“, meșterul Sebastian prevăzător își scria dispozițiile testamentare. Decesul survine cu șase ani mai tîrziu și este consemnat în registrul de breaslă, în dreptul primei mențiuni relativ la descinderea sa în Sibiu. Se stinge la 28 februarie 1713 și este înmormîntat cu mare cinste în cimitirul mare, în dreptul zidului sudic al incintei orașului. Cortegiul funerar ce îl însoțește spre locul veșnicei odihne este condus de senatori, în frunte comitele și primarul, urmați de argintari și de consiliul celor 100, al căror purtător de cuvînt fusese ani îndelungați.

Diviziunea succesorală are loc în martie 1713. Soția sa Margaretha, a cărei fidelitate și bunăvoință sînt accentuate în testament, moștenește jumătate din întreaga avere mobilă și imobiliară a argintarului, cealaltă jumătate atribuindu-se celor doi copii supraviețuitori Catharina și Sebastian, care moștenește și instalația atelierului de argintar, inclusiv „mojarul cel mare“. Averea lăsată de Hann nu mai crescuse din primii ani ai căsătoriei cu Margaretha. Se compunea din casa situată în strada Măcelarilor, evaluată la 950 florini (sumă aproape dublă față de prețul de cumpărare), din brutăria evaluată la 200 florini și din dugheana așezată în Piața Mică reprezentînd aceeași valoare. La acestea se adăugau atelierul și valorile mobiliare, îndeosebi piese de argintărie, majoritatea provenind din atelierul lui Hann: paftale, agrafe de manta, inele, cingători, o cană, cești și cîteva potire. Întreaga moștenire totaliza suma de 3685 florini și 39 dinari, în medie cu 1600 florini mai puțin decît zestrea pe care i-o adusese Margaretha, constituind averea ei personală. Avutul lui Hann era departe de a fi mediocru, dar nu sporise aproape deloc în ultimii 30 de ani, în ciuda comenzilor importante pe care le executase.

Dintre cei trei fii pe care i-a avut nu supraviețuise decît Sebastian II (1688—1751) care după terminarea uceniciei, lucrează în calitate de calfă (1706—1709) în atelierul patern. Prezentînd în 1709 lucrarea de meșter care îi este refuzată, plătește o amendă de patru galbeni. Repetă proba în 1710, de astă dată cu succes și se căsătorește cu fiica unui chirurg, Catharina Binder care îi va dărui șase copii: Anna-Margaretha, Sebastian III (1716), Agnetha, Johann-Georg (1721), Catharina (1722) și Dorothea (1725). În 1738, Sebastian Hann II era ales staroste secund iar cu un an mai tîrziu se recăsătorea cu văduva Susana Wolf. Printre ucenicii săi s-a numărat în afara fiului omonim și Daniel Faber (Fabri, 1722—1727).

Nepotul, Sebastian Hann III (1716—1787) își face ucenicia conform tradiției în atelierul tatălui (1729—1734), unde își petrece și anul de măiestrie. În urmă pleacă la Brașov unde se angajează în atelierul argintarului Marcus Riemer. În 1740 cere conducerii de breaslă îngăduința de a trece proba de meșter, ceea ce se și întâmplă dar abia în 1741 și în condițiile achitării unor numeroase amenzi ce totalizau suma apreciabilă de 200 florini. Neputînd certifica anii reglementari de călfie plătește 100 florini, 52 florini taxa de intrare în breaslă, 4 florini pentru că una dintre lucrările de meșter era nesatisfăcătoare, 5 florini amendă pentru că soția sa nu era nici fiică, nici văduvă de argintar, 25 de florini pentru ospătarea breslașilor, 8 florini pentru întreținerea bastionului aurarilor din Brașov și încă 6 pentru motive mai mărunte. Cazul său constituie un destul de elocvent exemplu pentru toate dificultățile ce i se creau unei calfe care era totuși originară dintr-un oraș vecin. În 1745 Sebastian III se mai afla la Brașov, căci îl promovează pe ucenicul Daniel Schobel (1742—1745), apoi nu se știe în ce an anume — căci cererea sa din 1747 fusese refuzată²²⁶ — pleacă la București, de unde îi scrie în 1752 magistratului din Sibiu cu privire la moștenirea lăsată de tatăl său, decedat cu un an în urmă. În acel răvaș, el se autointitulează „aurar al prea luminatei curți domnești“, de unde se poate lesne deduce că făcuse probabil carieră în Țara Românească. Izvoarele îl mai menționează în 1786 ca epitrop al bisericii evanghelice din București, unde a decedat în 1787. Dintre cei șase copii ai săi n-a rămas în viață decît unul singur, Sebastian IV. Tot ce știm despre el este că a îmbrățișat tot meșteșugul de argintar, fiind ultimul reprezentant al acestei dinastii de meșteșugari, că avea patru copii și că a decedat la 1790 în capitala valahă.

Este ciudat că pentru acest ciclu de trei generații care urmează ilustrului predecesor sibian, nu s-a găsit temeiul unor exemplificări concrete privind opera. Nici unul nu pare a fi atins nivelul și notorietatea ilustrului înaintaș. Deși Sebastian Hann I a lăsat și numeroase lucrări nedatate, a căror cronologie ne vom strădui a o elucida în capitolul următor și cum nu odată s-a întâmplat ca sigla șefului de atelier să fie adoptată și de urmași, nu s-au găsit pînă în prezent argumentele necesare care să permită atribuirea certă a unor piese ce continuă a fi prezentate ca aparținînd meșterului Sebastian.

Acesta crea în 1700 un potir comandat de pastorul Michael Adam (Nr. cat. 57, Ruși, Biserica evanghelică), ce reprezintă în anumite detalii morfologice și decorative o mai pronunțată revenire la modelele gotice. Talpa lobată a soclului este foarte înaltă și are o margine ajurată, ce nu apăruse pînă aici la Hann. În schimb piciorul piramidal s-a scurtat simțitor și este decorat, asemenea unghiurilor de întîlnire ale lobilor, cu frunze plastic tratate, decupate din metal, forjate și sudate pe fond.

Nodul cu butoni-rozete este sferoid și are gravate pe lobii rotunjiți mici zorole rotunde. Panerul este înalt, asemenea cupei, intrată mai mult de jumătate în adâncimea suportului. O torsadă din filigran perlat, dublată de o friză cu frunze avînd aparența unui feston neregulat, încercuiește mijlocul neted al cupei. Decorul panerului cumulează motive diverse: lalele, narcise, flori de heliant sau bujori, alternînd cu fructe, printre care se deslușesc ciorchini de struguri ce încadrează capete de *putti* înari-pați. Interstițiile traforajului creează un joc de umbră și lumină ce contribuie la reliefarea formelor, dăruindu-le o anumită plenitudine. Îmbinarea elementelor gotice cu cele de factură barocă, departe de a fi distonantă, realizează un tot unitar care deși nu satisface cănoanele unei armonii desăvîrșite, nici nu păcătuiește prin natura eclectismului său.

Contemporană cu potirul este placheta votivă pe care Ladislaus Mikola de Someșeni a dăruit-o ulterior bisericii iezuite (apoi piaristă) din Cluj, de unde a ajuns în 1920 la Strigoni (Nr. cat. 58, Esztergom, Tezaurul catedralei). Reprezintă pe Sf. Francisc Xaver (1506—1552) în rasă de călugăr iezuit, cu gulerul înalt pînă sub bărbie, ingenuncheat. Pălăria și toia-gul de pelerin sînt culcate alături pe sol, ca o aluzie la misionarismul său din India și Japonia, menționate în textul însoțitor. Sfîntul descult este privit în profil și are mîinile, mult prea mari, împreunate pentru rugăciune ținînd un lujer de crin înflorit, atribut uzual în reprezentarea sa. Chipul osos este marcant, nasul acvilin se profilează tăios peste gura strînsă și maxilarul împins înainte. Ascetică, fizionomia este pătrunsă de o subliniată notă volițională. Faldurile rasei, deși relativ schematizate, se mlădiază pe corp, conformîndu-se în genere suprafețelor largi ale volumelor. Atitudinea de adorație e raportată la figura lui Christos crucificat care înscrie o verticală dominantă în compoziție. Trupul în extensie apare ușor alungit, dar brațele puternice rămîn scurte, fiind prinse cu două piroane dure de lemnul crucii. Capul căzut pe umăr, cu pleoapele închise și expresia îndurerată, este modelat cu o minuțioasă finețe, spre deosebire de plastica riguroasă a torsului, aspră, accidentată. Elementul de tranziție constituit de draperia din jurul soldurilor, cu faldurile abundente, capricios rotunjite contrastează cu volumele netede ale coapselor, urmate de gambele cambrate. În loc să fie prinse cu un singur piron, potrivit schemei iconografice unanim uzitată de la gotic încoace, picioarele sînt bătute în două cuie. Crucificatul și sfîntul sînt reușiți printr-o linie virtuală, axîndu-se pe o dominantă oblică. Golul din partea superioară a compoziției a fost eliminat prin introducerea unei aglomerări de nori, ca niște fuioare, din mijlocul cărora țîșnește pasărea simbolizînd sfîntul duh. Acesta se profilează pe un disc solar cu razele dințate, proiectate ca niște lame de foc spre răstignit. Motivul involburat și duritatea ascetică a celor două figuri își găsesc un binevenit contrast în larghețea



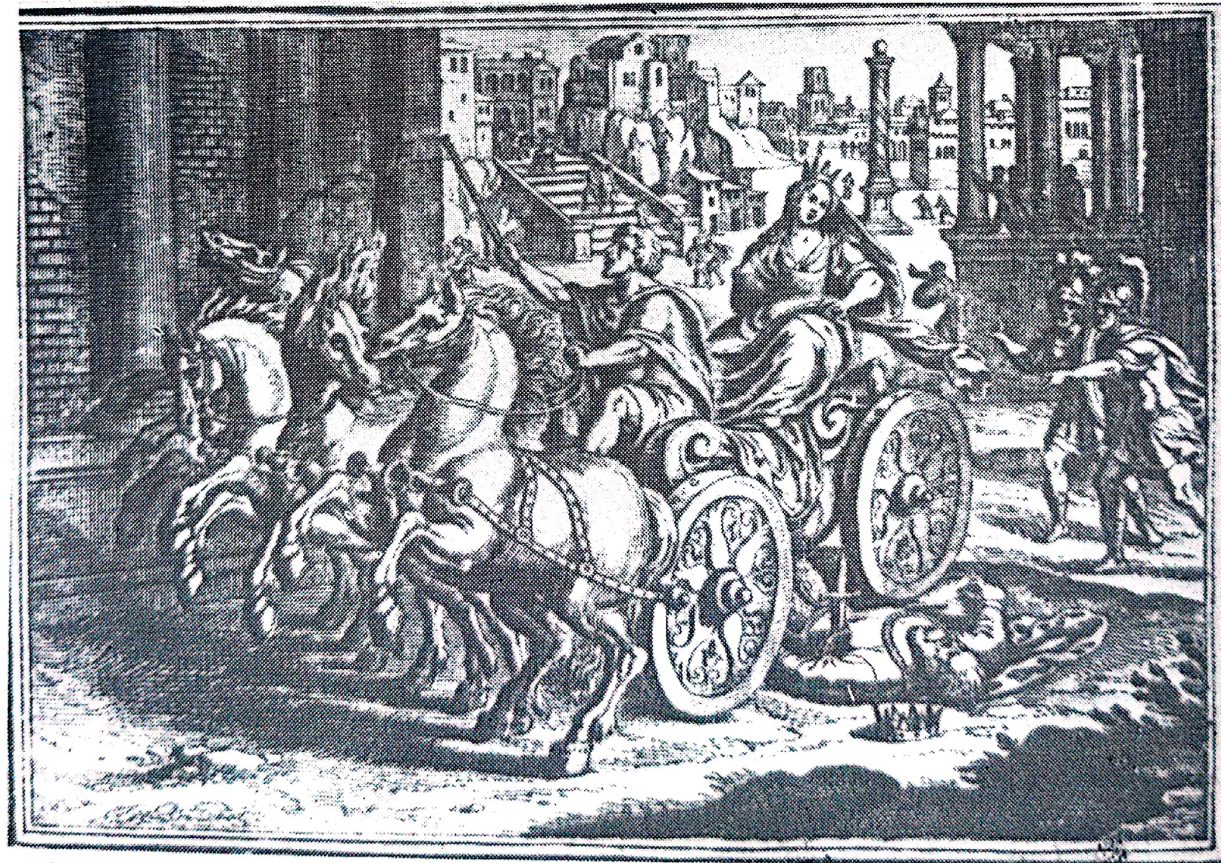
XXVIII



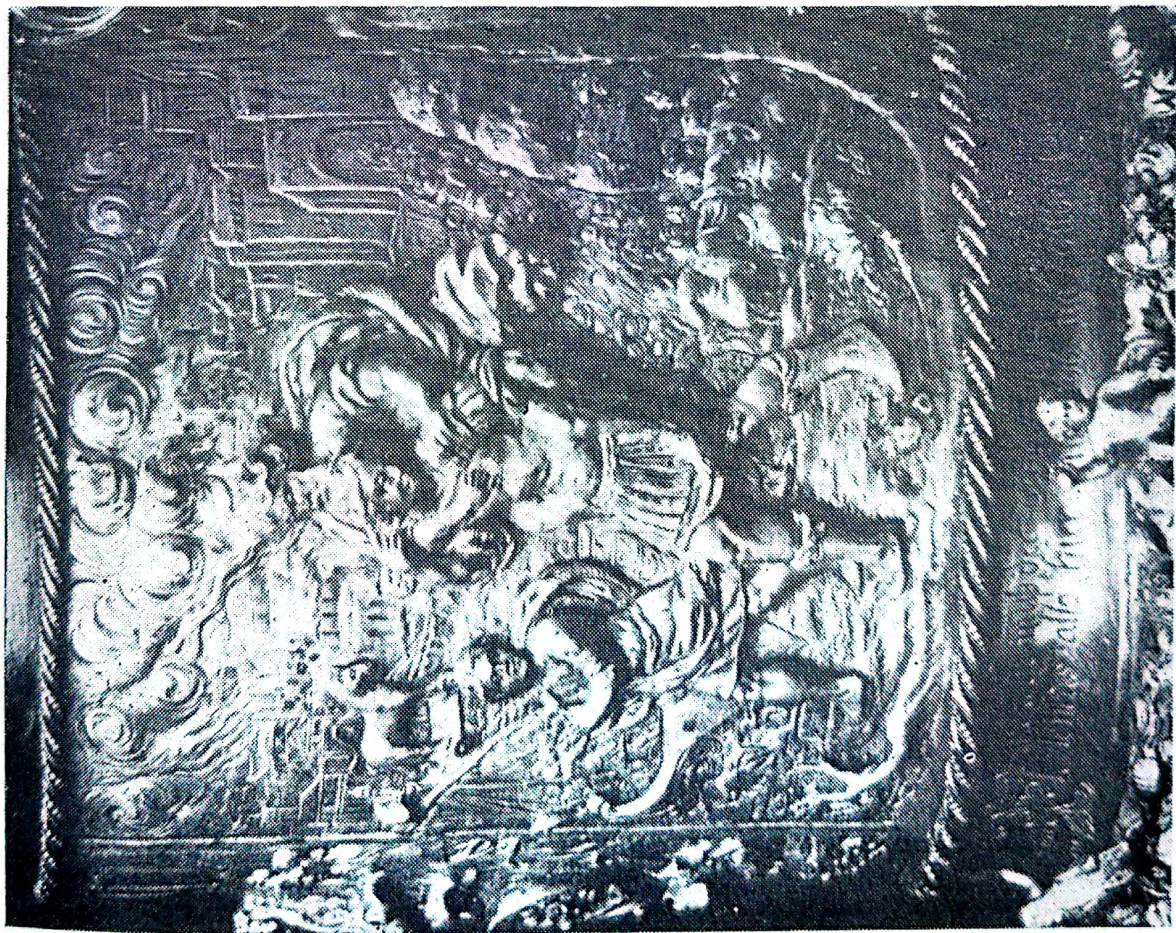
XXIX



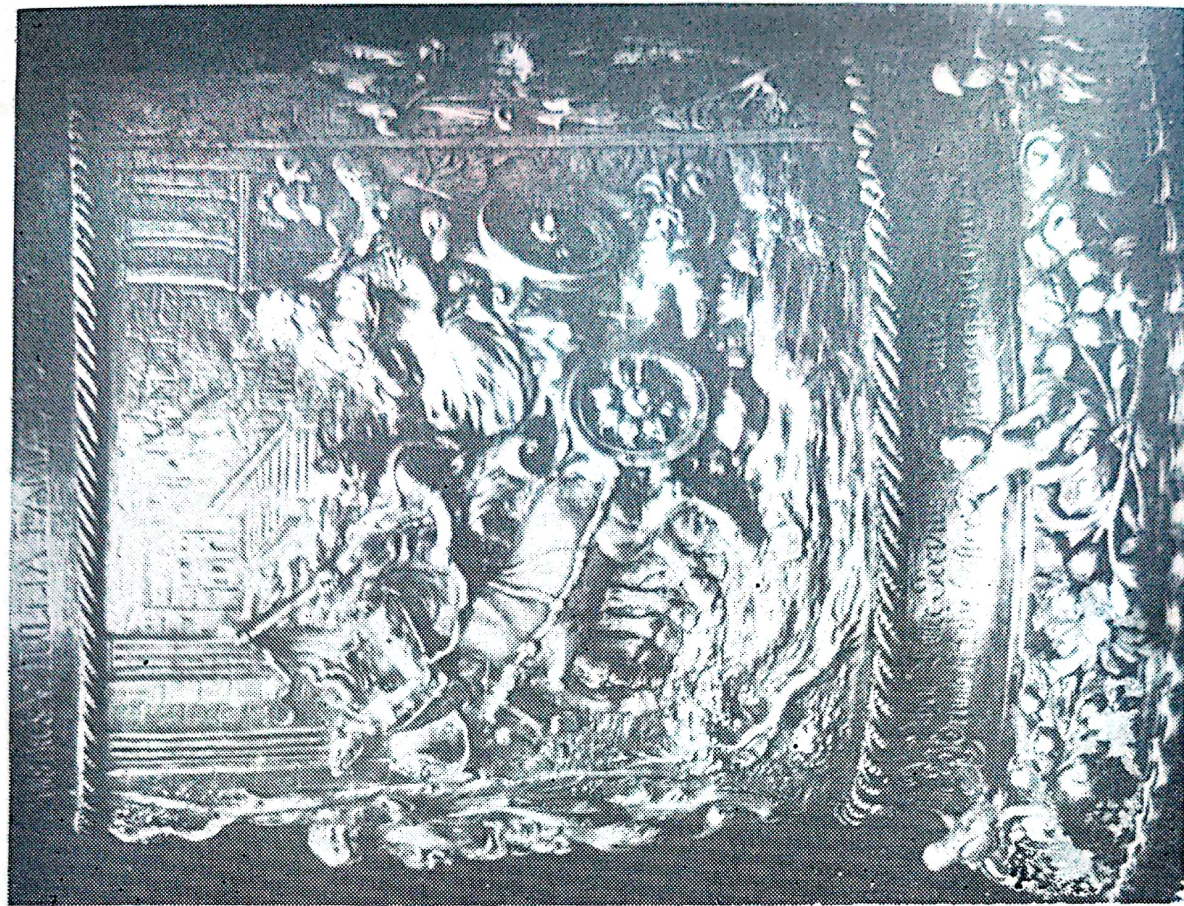
XXX



XXXI

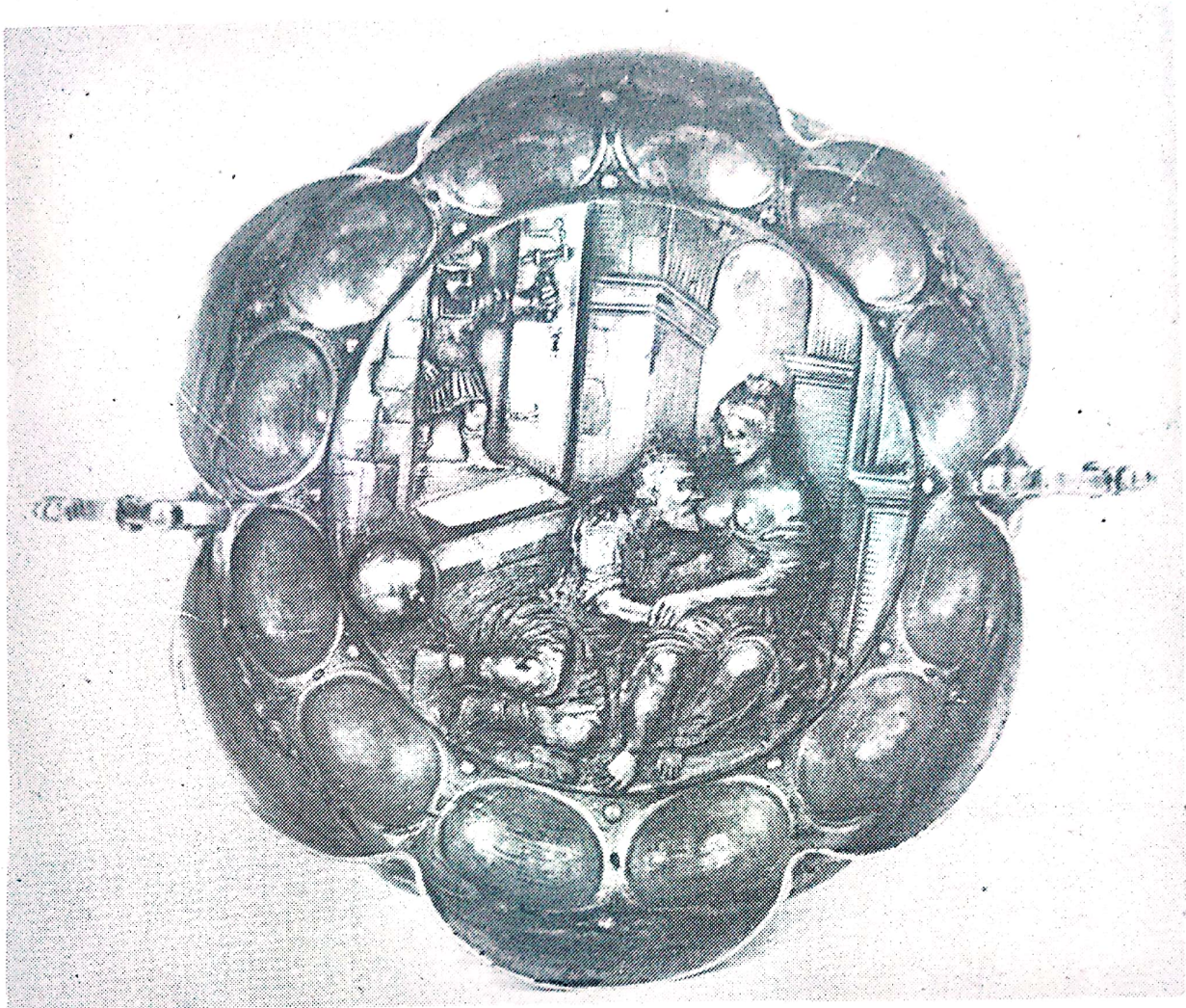


XXXVII XXXVIII



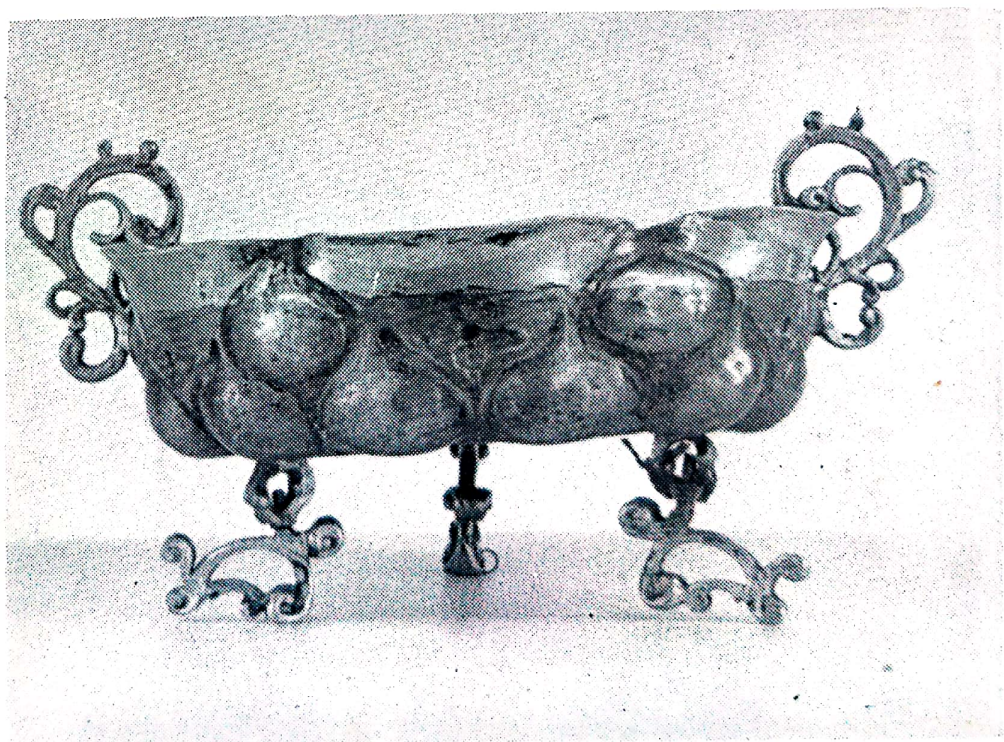


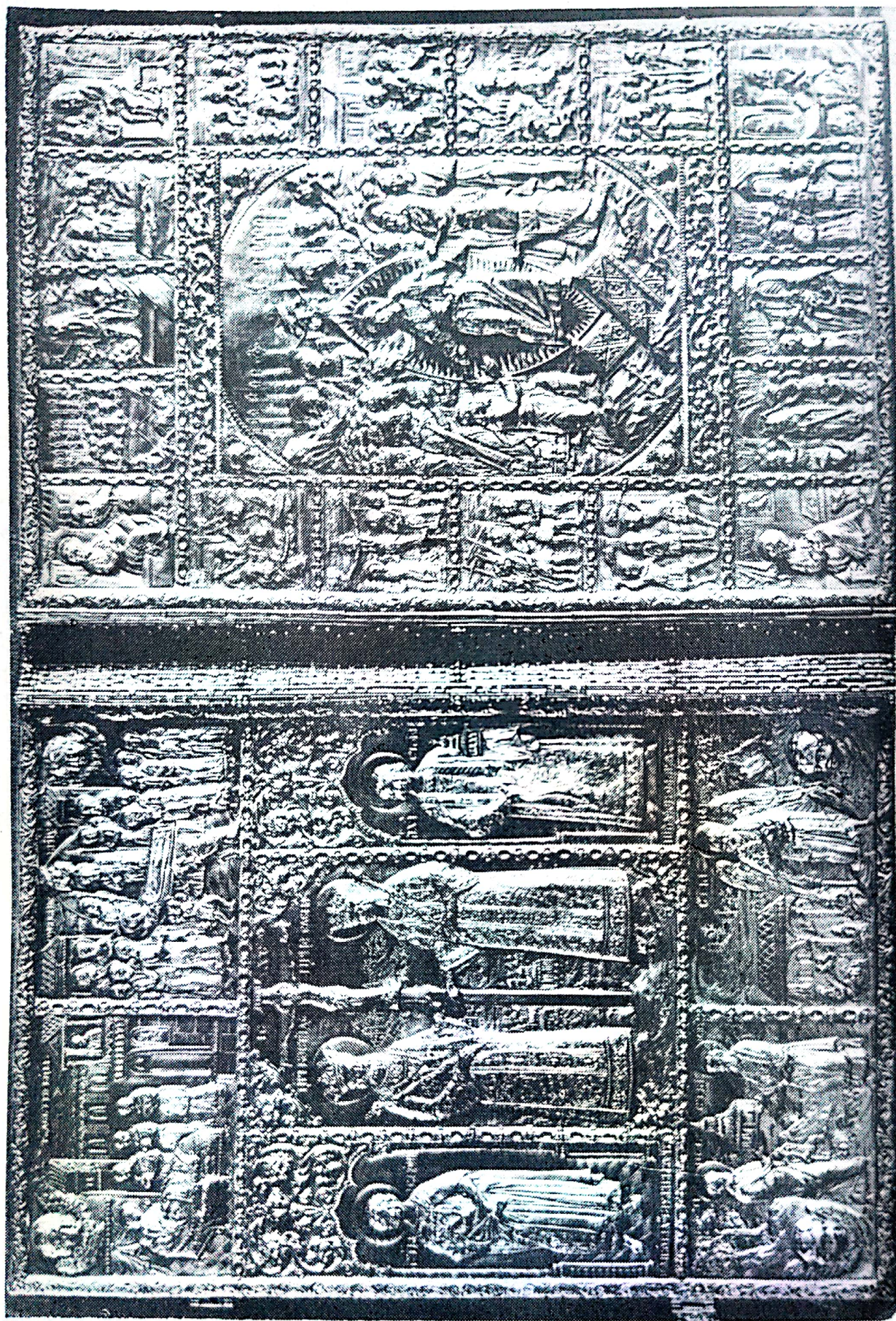
XXXIV



XXXV

XXXVI





XXXVII





XXXIX



XL

fondului, ritmat molcom și presărat cu minuțioase detalii fiziomorfe. Notățiile vegetale alternează cu elemente arhitectonice, inițial răzlete, dar reunite la orizont într-o viziune panoramică, extinsă până la margini. Fără a fi logică și fără a beneficia de prezența unor linii de fugă, perspectiva se organizează empiric prin paralelismul gradat al planurilor ce se suprapun, suind în fișii subțiri spre orizontul deasupra căruia se înalță zona mai mobilă a cerului.

Hann izbutește, ca în atâtea alte prilejuri, să realizeze o imagine cu desăvârșire omogenă, echilibrată în care subiectul își găsește expresia adecvată iar contrastele se conjugă, potențându-se reciproc. Descrierea calmă a cadrului cu gradații lente contrabalansează involburările firmamentului și îndulcește severitatea ascetică a temei.

Derivată din *tazza* italienească, ceașca lobată de formă scundă și extrem de evazată, folosită în mod uzual pentru degustarea vinurilor, devenise în argintăria germană o piesă de lux, mai curînd decorativă (*Prunkschale*). Piese de la Augsburg sînt de obicei circulare, avînd pe fondul interior un *tondo* ornamentat iar în flancuri două toarte învolute. Tipul acesta coincide cu ceașca (Nr. cat. 61, Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 94/1223) realizată de Sebastian Hann în 1706 pentru breasla țesătorilor din Sibiu și pare a fi inedit în Transilvania. Singurele exemplare semnalate poartă sigla lui Hann. Mai există două piese la Muzeul Brukenthal, ce au însă o formă elipsoidală. Cea dintîi, împodobită cu fructe și flori, datată în 1691, a fost lucrată de elevul meșterului, Johann Christoph Schwartz, cel venit de la Königsberg. A doua, datată în 1696, constituie copia inferior realizată a celei dintîi și aparține unui argintar neidentificat²²⁷.

În mod destul de curios, V. Roth trece ceașca țesătorilor la capitolul ciboriilor, deși nu are nimic comun cu această categorie de obiecte de cult, fiind prin excelență o piesă cu destinație profană. Hexalobă, cu marginea adînc arcuită, este decorată cu discrete motive florale și cu o cunună de alveole adînci, ovoide, proeminente la extrados și ca atare amintind niște caboșoane sugerate prin boselare. În *tondo* se distinge scena cu Cimon și Pero în temniță, inspirată din gravura lui Merian și reluată într-o versiune aproape identică celei din capacul cănii Franckenstein II. Nu survin decît cîteva simplificări cu desăvârșire neînsemnate, în detaliile cadrului arhitectonic, ce sporesc de altfel claritatea ansamblului. Lipsește de asemenea cununa de frunze ce înconjură scena în interiorul capacului. Avem deci de a face cu un nou decalc al modelului inițial, purificat de unele amănunte neglijabile.

Cel din urmă dintre potirele datate a fost comandat de Thomas Mindt, în 1707 (Nr. cat. 63, Gîrbova, Biserica evanghelică) și se diferențiază ca morfologie de toate piesele anterioare din această categorie. De

fapt este primul potir baroc, în sensul deplin al cuvintului, pe care îl întâlnim tardiv în opera lui Hann. Talpa circulară și nu lobată, este boselată, acoperită cu frunze sinuoase și flori mari, reliefate prin ciocănire. Piciorul nu mai este piramidal, ci tronconic iar nodul piriform are protuberanța inferioară netedă și bulbul superior decorat cu caneluri răsucite, ușor reliefate. Inelele intermediare sînt cilindrice și mult alungite. Panerul cupei, întruchipînd mari ornamente florale, decupate, fiziomorf interpretate este scund și foarte aderent la cupa netedă. Aceasta este în formă de clopot și nu prea înaltă. Îndeosebi talpa amplă și nodul sînt detaliile ce accentuează caracterul baroc tîrziu al piesei, diferențiată ca structură de toate celelalte potire pe care le-am descris anterior.

În 1709 Sebastian Hann era din nou solicitat de Vodă Brâncoveanu pentru ferecătura unui tetraevanghel greco-român, tipărit la București în 1693, pe care domnul și doamna sa Maria îl donau mănăstirii Horezu (județul Vîlcea) (*Nr. cat. 64, Muzeul de Artă al R. S. România, nr. inv. 292—6644/434 — Tp. 29, expus la muzeul palatului din Mogoșoaia*).

Comparativ, ferecătura lucrată de Sebastian Hann în 1693 și ferecăturile realizate de Georg May II în 1707 pentru biserica Sf. Gheorghe-Nou din București și în 1707—1708 pentru mănăstirea Surpatele (județul Vîlcea)²²⁸, tot la comanda lui Brâncoveanu, deși somptuoase sînt întrecute de opera lui Hann din 1709, prin bogăția și minuțiozitatea facturii.

Într-un oval turtit, cu patru capete de îngerăși în colțuri, alcătuind medalionul central al aversului, e reprezentată scena tradițională a Învierii (*Anastasis*), în cunoscuta versiune bizantină a Coborîrii în iad. Schema compozițională nu se deosebește de cea din 1693, dar numărul personajelor s-a amplificat odată cu spațiul medalionului și interpretarea detaliilor este diferențiată. Cadrul se compune din șiraguri de perle și rînduri de ove concav boselate, ce se intersectează. Pe marginile scoarței, borduri ușor reliefate, cu fondul punctat prin zimțare pe care șerpuiesc frunze și lujere florale întregesc decorul, lărgindu-se în partea inferioară și superioară a medalionului central. În colțuri apar cei patru evangheलिști, însă într-o altă ordine: Ioan, Matei, Luca și Marcu, ultimii trei profilați pe un cadru arhitectonic de interior, amintind Renașterea.

Scenele intermediare diferă și ele. Ciclul Patimilor este dispus în 14 episoade, grupate cîte patru pe bordurile laterale și cîte trei pe bordurile superioară și inferioară, în timp ce pe reversul ferecăturii din 1693 figurau doar 12. Reprezentarea iconografică este în esență aceeași, dar interpretarea anumitor scene ca aceea a Biciuirii, de pildă, este redată cu mai mult nerv. Scenele introduse în plus sînt: Răstignirea și Întîlnirea mirosițelor cu îngerul la mormînt. În scenele bordurilor inferioară și superioară, unde patrulateralele sînt alungite figurile apar și ele mai zvelte, în timp ce în episoadele laterale sînt mai îndesate. Totuși proporțiile sînt

în genere mai juste, trădînd o deprindere a temelor și o tratare mai flexibilă, deși argintarul nu se repetă întocmai complăcîndu-se a varia elementele de detaliu.

Pe avers, scena centrală a Crucificării a fost redusă și modificată, prezentînd o iconografie hibridă. Crucea foarte lungă pe care este răstignit un Christos miniaturizat, mai curînd efigia sa, e flancată de sfinții Constantin și Elena. Aceștia poartă veșminte de curte fastuoase, derivate din *granața* bizantină și croite din brocarturi acoperite cu un adevărat lux de motive florale. Amîndoi au coroane și cîte un sceptru baroc, de asemenea încălțări brodate. În costumele ce cad rigid, fără cute, trupurile apar de o zveltețe hieratică, dar fizionomiile sînt modelate cu grijă și au o expresie blînd evlavioasă. La picioarele lor, ierburi mărunte și mici vâluriri ale terenului marchează un joc lin de relief. În fund sînt grupate cupole cu turnuri lanternă, apoi pe măsură ce se estompează, modelarea fiind înlocuită prin notații obținute cu ajutorul roțiței zimțate, motivele arhitectonice se simplifică și devin aerate, luînd înfățișarea unor turnuri și edificii mai modeste. În colțuri, flori stilizate de stînjeneț își despletesc staminele, transformate în frunze de acant.

Așezați în arcade trilobe, de factură bizantino-orientală, în stînga Sf. Procopie cu o cruce în mîină și o hlamidă prinsă pe piept, în dreapta arhidiaconul Ștefan în costum de diacon, ținînd macheta unei rotonde și o cădelniță, încadrează cuplul central. Proporțiile lor sînt ușor subdimensionate, în virtutea ierarhismului moștenit din arta bizantină. Pe de altă parte, economia proporțiilor îi prilejuiește artistului crearea unui bogat cadru ornamental deasupra arhivoltelor trilobe. Lambrechini floralii se curbează simetric, ținînd dintr-un lujer central, însoțit de volute. În meandrele lor sînt așezate narcise și stînjeneț, prea puțini stilizați.

Registrul superior este divizat în două scene paralele: Nașterea Mariei și Adormirea Maicii Domnului, interpretate conform iconografiei bizantine. În registrul inferior apar apostolul Petru cu cheia și apostolul Pavel cu un rotul în mîină, ținînd în văzduh o mare rotondă cu lanternă, întru-chipînd desigur biserica creștină. Alături se distinge într-o scenă episodică Nașterea Sf. Ioan Botezătorul și figura înaripată a Botezătorului — reprezentat ca înger al Marelui Consiliu Divin —, avînd o hlamidă petrecută peste veșmîntul de blană. În brațe poartă un fel de cristelniță cu un prunc nud, motiv ce ar putea fi interpretat ca potirul cu Emanuel, simbol al jertfei sau eventual ca un simbol al botezului. Un Sf. Ioan Botezătorul asemănător, dar nu identic apărea și pe ferecătura lucrată în 1703 de Stephanus Weltzer, donată de Brîncoveanu bisericii Sf. Ioan Grecesc din București²²⁹.

În timp ce în scenele superioare domina fondul arhitectonic de reminiscență vădit bizantină, în cele inferioare Hann introduce aproape cu

lirism elemente de peisaj și câteva notații arhitectonice de factură transilvăneană. În colțuri apar nelipsitele capete de îngerași, ușor întoarse în semiprofil.

Astfel se încheie cariera lui Hann, judecând în funcție de operele certe și date, printr-o supremă capodoperă în care virtuozitatea și finețea tehnică, nuanțată cu o uluitoare stăpânire a diverselor procedee și a materialului, se îmbină pe de o parte cu abundența decorului, pe de alta cu judicioasa organizare a temelor. Ceea ce ne îndreptățește însă a acorda o totală prețuire lucrării acesteia somptuoasă este pe de o parte subtilitatea lirică în interpretarea accesoriilor ornamentale și a cadrului, pe de alta expresivitatea uneori frustă și lapidară, alte ori de o rară armonie, a figurilor. Cele patru figuri de pe avers, îndeosebi Sf. Procopie și arhidiaconul Ștefan au ceva din spiritualitatea suavă a sfinților și arhangheliilor bizantini din arta paleologă. În același timp sfinții Constantin și Elena par coboriți din jilțurile domnești ale Brâncovenilor, distingându-se printr-un veridic al fizionomiilor ce le apropie intenționat sau nu de portret.

Discreția și tactul cu care Hann își permite să introducă trăsături legate de o viziune laică asupra lumii, chiar și în situațiile în care este chemat să interpreteze subiecte determinate cu o rigurozitate ortodoxă, felul în care transpare sentimentul naturii și dragostea sa pentru fast îmbracă nuanțe deosebite în lucrările executate pentru Țara Românească. Prin participarea sa la crearea acestor opere se produce în parte fuziunea dintre vizualitatea mai liberă, opulentă a interpretului transilvănean care asimilase și anumite modele sud-germane și concepția bizantino-balcanică cu specificul său decorativ, fuziune ce a contribuit la precizarea unor caractere stilistice proprii artei brâncovenești.

VI

Cronologia lucrărilor nedatate

Dacă opera lui Hann ne-a oferit în genere un mare număr de lucrări cert date sau permițând încadrări cronologice într-un interval relativ strâns, există și unele, nu puține, a căror plasare în succesiunea evolutivă a ansamblului mai suscită probleme.

Între 1676—1684, argintarul a executat o serie de căni înfățișând tema Triumfului, inițial în versiune singularizată. Astfel apare pe cana Fleischer (*Nr. cat. 2*), Semrigger I (*Nr. cat. 3*), pe cana Teleki (*Nr. cat. 71*, Colțau, județul Maramureș), menționată de Csányi K. și de Mihalik S.²³⁰ astăzi pierdută și neoferind vreo posibilitate de datare. Apoi în versiune geminată, în combinație cu tema Judecății lui Solomon figurează pentru prima dată, se pare, pe cana Reschner datată în 1682 (*Nr. cat. 11*), pe cana Semrigger II din același an (*Nr. cat. 12*), diferind ca tematică deoarece îmbină scena Judecății solomonice cu aceea a Reginei de Saba. Se pare că versiunea geminată de pe cana Reschner s-a bucurat de un deosebit succes, deoarece înregistrează cele mai multe replici și variante. Dar dintre acestea doar una este datată, așa-zisa cană Barcsay din Deva, executată în 1684 (*Nr. cat. 16*), citată de L. Reissenberger și I. Bielz²³¹, astăzi pierdută și despre care nu posedăm din păcate nici o descriere.

În literatura de specialitate mai sînt menționate trei asemenea replici, descrise mai pe larg sau mai succint de Mihalik S. Cana Ernst (*Nr. cat. 7*, München, colecția Weinmüller) se deosebea prin butonul capacului, alcătuit dintr-o figură ecvestră și prin decorul în formă de vultur al șarnierei ce apar deopotrivă pe cana Semrigger I (1680). În schimb, printre lujerele florale și frunzele capacului se intercalau figuri de *putti* pe care le regăsim pe cana Fleischer (1676). Aceste elemente comparative permit deci o încadrare cronologică mai timpurie a cunii Ernst, concomitent sau poate chiar înaintea cunii Reschner (1682), întrucît cumulează motive

aparținătoare tuturor acestor trei piese, ceea ce ne determină să optăm pentru datarea sa în intervalul 1680—1682.

Cana Nagy din Dăbica (Nr. cat. 26) prezintă pe capac legături de fructe, alternînd cu flori decupate și sudate iar decorul șarnierei este format dintr-o frunză bifurcată și un mic caliciu floral. În interiorul capacului a cărui margine festonată este dublată printr-o friză circulară de frunze, se distinge figura unui copil cu o legătură de vreascuri pe umăr și un căzanel de jărat în mină, însoțit de un bărbat cu o sabie și cu un butoiș atârnat de un toiag purtat pe umăr. Este fără îndoială reprezentarea lui Isac și a lui Avram în drum spre locul jertfei. Toate aceste particularități le reîntîlnim pe cana din Luna de Jos, asupra căreia ne vom extinde încercînd o datare corelată a celor două piese. Deocamdată ne mărginim a menționa că elementele inedite ale cîinii Nagy din Dăbica nu permit raportarea la piesele editate, cert sau aproximativ date.

La Budapesta se păstrează o cană cu capac, așa-zisa cană Spitzer—Tószeghy (Nr. cat. 46, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 19—1947). Aceasta prezintă un soclu relativ îngust, boselat, cu o cunună de lauri în relief plat, prinse din loc în loc cu benzi încrucișate. Primul tor este urmat de un al doilea mai amplu, cu flori mari ciocănite și o mască turnată, aplicată printre frunzele de acant. Pe capac sînt sudate măști de *putti* iar butonul este alcătuit în mod cu totul neuzual dintr-o rodie cu miezul plesnit. Măștile de *putti* apăruseră inițial pe capacul cîinii Reschner și al cîinii Semrigger II în 1682. În schimb motivul rodiei survine tîrziu, în deceniul ultim al secolului al XVII-lea, cam între 1695—1697. De altfel și cununa de lauri este, ca bordură, un decor de factură mai curînd tîrzie. Preocuparea lui Hann pentru formele fructiforme individualizate, redată într-o plastică liberă, detașată de orice fond nu s-a manifestat înainte de 1694. Toate aceste considerente ne îndreptățesc să datăm larg cana între 1694—1697.

De altfel și cana din Luna de Jos (Nr. cat. 25, Biserica reformată), pînă aici sumar studiată, ne oferă repere din care rezultă cu certitudine următoarea constatare. Îmbinarea temei Marșului triumfal și a Judecății lui Solomon pare a fi constituit o preocupare de lungă durată la Hann, prilejuind reveniri și noi adaptări ale temelor. După părerea lui Mihailik S. cana a fost donată de un membru al familiei Teleki din Sic, deoarece biserica reformată și inventarul său liturgic constituie ctitoria acesteia. Ca atare și cana în discuție pare a fi fost un dar personal al cancelarului Mihail Teleki, despre care știm că era clientul lui Hann și că a decedat în 1690. Prezumția aceasta ar putea oferi un termen de datare *ante quem*.

Pe de altă parte, indiciile ce sugerează datarea sînt mai complexe și mai puțin unitare. În ceea ce privește soclul și capacul, al cărui buton

s-a pierdut, de asemenea decorul șarnierei, detaliile coincid cu ale cării din Dăbica. Versiunea neobișnuită a Jertfei lui Avram (I, Moise, 22) avînd aspectul unei scene de gen încadrată în peisaj, este prezentă pe ambele piese. Accentul cade pe anecdotic, imaginea pierzînd cu desăvîrșire solemnitatea tragică a episodului biblic, deoarece scena sacrificiului ce ar fi trebuit înfățișată potrivit tradiției iconografice este eludată. Figurile scurte — copilul cu o tichiută rotundă pe cap și Avram purtînd căciulă — pășesc pașnic spre muntele din țara Moria. Aparent pasul lor este egal și calm iar cadrul bogat în frunzișuri, trunchiurile de copaci, arbuștii, solul accidentat suind ușor în pantă sînt interpretate sugestiv, aproape poetic, slujind ca fond mișcării cadențate. Veridicul povestirii, redată cu o vervă potolită, are un iz de contemporaneitate la care contribuie și caracterul veșmintelor.

Scenele de pe corpul cării se cer comparate înainte de toate cu replicile de pe cana Reschner (*Nr. cat. 11*). Triumful marchează unele modificări, chiar omisiuni în redare. În pîlcul de însoțitori ai carului de triumf, în loc de trei ofițeri călări apar doar doi. A dispărut și tînărul soldat din fruntea cortegiului care se întorcea rîzînd nemilos spre regii captivi. Cadrul este în etapa finală a cortegiului mai aproape de gravura lui Merian, respectînd dispoziția și morfologia eșafodajului arhitectonic și acordînd în genere un loc mai restrîns motivelor peisagistice. Și tema Judecării solomonice dezvăluie schimbări iconografice, în ciuda menținerii schemei generale. Regele e mai zvelt, brațele sînt ușor subțiate, proporțiile mai juste decît pe cana Reschner. Expresivitatea figurilor este mai dramatică decît pe cana Semriger II (1682, *Nr. cat. 12*). Baldachinul este decorat cu un fast sporit iar podiul deși nu are decît două trepte este vizibil înălțat. Oșteanul care stă să taie copilul este vîrstnic și fără coif, fiind însoțit de doi venerabili sfetnici dintre care unul intervine, dar mai stîngaci decît pe cana Reschner. Anturajul regelui prezintă în dreapta tronului o grupare mai densă și mai pitorească la care se adaugă subtilitatea modelării și finețea contrastelor. În locul unor multiple arcade înguste fondul prezintă doar două, exact ca în gravura lui Merian. Interpretarea fundalului arhitectonic, cu edificii în stilul Renașterii urmînd fidel modelul grafic sînt mai bine orchestrate perspectivice, spre deosebire de variantele anterioare. În sfîrșit, un detaliu cu totul nou, pînă aici neîntîlnit la Sebastian Hann este torsada în filigran perlat, larg răsucită ce desparte cîmpurile decorative de frizele netede de peste soclu și de sub capac, încercuindu-le. Torsada în filigran perlat reapare la soclul cupei din corn de rinocer în 1694 (*Nr. cat. 44*) și la cările Franckenstein I și II din 1697 (*Nr. cat. 52 și 53*), dar într-o împletire mai aderentă.

Punînd în cumpănă toate aceste observații, la care se adaugă incontestabila maturitate a interpretării și superioara deprindere tehnică, per-

fecționată prin reluările succesive, ne vedem obligați a renunța la datarea inițial propusă, pe care o fixasem în intervalul 1682—1684²³². Credem că este vorba de o operă mai târzie ce depășește deceniul al IX-lea și considerăm justificat a transfera datarea între 1690—1694, firește cu toate rezervele pe care posibilitatea descoperirii unor analogii viitoare le impune. În același interval se poate încadra, pe temeiul unor elemente strâns înrudite și cana din Dăbîca, poate o replică a celei din Luna de Jos.

În această ipoteză ar însemna că golul dintre 1684—1697 în domeniul cânilor istoriate ar fi, cel puțin parțial, suplinat. Ar rezulta de asemenea că modul de prezentare a temelor într-o combinație gemenă a fost persistentă, Hann perseverînd într-un procedeu ce îi devenise familiar, dar pe care îl amplifică adăugînd un al treilea episod în interiorul capacului. După cum știm introducerea unei teme suplimentare în interiorul capacului, rezervat de preferință armoariilor, mai survine doar pe cana Frankenstein II, un motiv în plus ce pledează pentru datarea tardivă a cânilor din Luna de Jos și din Dăbîca. Adăugăm că alegerea Jertfei lui Avram, oricît de laic ar fi spiritul în care este reprezentată, indică destinația celor două câni pentru împărtășanie, deoarece exprimă ideea sacrificiului legată indirect de actul euharistiei.

O cană denumită, pe temeiul inscripției apocrife din 1745 (NALACZI SARA AÑO 1745), cana Naláczi (Nr. cat. 55, București, Muzeul de Artă al R. S. România, nr. inv. 1844/G.G. 70.130, expusă la Muzeul palatului din Mogoșoaia) se înscrie printre realizările excepționale ale aurarului. Spre deosebire de toate exemplele precedente, corpul câinii este decorat cu patru scene, delimitate prin înguști pilaștri separatori și referindu-se: două la legenda Bathsebei și a regelui David, două la aceea a castei Susana.

Imaginea în care regele David o zărește de pe terasa palatului pe soția lui Urias, frumoasa Bathseba luîndu-și baia într-un fel de vestibul deschis (II, Samuel, 11, 2—6) concentrează grupul principal al personajelor feminine într-o elipsă deschisă, centrată limpede în prim plan. Șezînd pe o bancă de piatră, Bathseba își cufundă picioarele, înfășurate într-o prețioasă draperie, în unda mișcătoare a bazinului. Apa curge abundant dintr-o cișmea, semănînd cu un *cantharus* ce cumulează forme de derivație arhitectonică și motive vegetale, destul de greoi stilizate. Torsul și brațele femeii se detașează cu limpezime expunîndu-și carnația netedă și compactă, de o plenitudine senzuală. Expresia chipului ușor încruntat, încadrat de scurte plete ce se răsfiră șerpuitoare pe umerii goi și rotunzi, subliniază gestul de refuz al minii prea mari. Amestecul de frumusețe carnală și severitate în conduită este accentuat de contrastul celor patru însoțitoare. Căutînd a o ispiti, una dintre ele îi oferă o casetă cu giuvaere, trimisă evident de rege. Ei i se adresează refuzul Bathsebei. În extrema dreaptă a grupului o femeie în vîrstă, mult prea scurt croită, este în mod

evident inspirată dintr-o gravură a lui Hans Burgkmair²³³. Fizionomia ei aridă, gestul prohibitiv al degetelor îndreptate demonstrativ în direcția Bathsebei coincid cu un fel de admonestare tacită la adresa celei aflată în primejdia de a-și călca jurământul matrimonial. Gestul se repetă, cu o abreviere perspectivă total defectuoasă a mâinii, estropiată parcă, abia ieșind din faldul larg al mîneii, la tînăra alăturată. În spatele ei se zărește cea de a patra însoțitoare, tot tînără, cu părul liber. Deși încruntată aceasta apare aproape indiferentă la disputa, exprimată mai ales gestic, a celorlalte femei. Tînăra din fața ei poartă o bluză decoltată, bogat cutată peste piept și prinsă cu o broșă, amintind costumele feminine mai mult sau mai puțin similare din Renașterea italiană. Ordonanța compozițională este complexă, înscriind o piramidă dezaxată în miezul elipsei.

Individualizarea expresiilor, ușor dramatizate cu un remarcabil simț al nuanțelor, slujește din plin limbajul corelărilor psihologice. Contextul narativ este explicat prin expresii faciale, atitudini, dar mai ales prin gesturi. Extrem de interesant este cadrul arhitectonic, compus din două colonade ce marchează laturile parcului, creînd aripile unor galerii deschise ce converg spre pavilionul central. Fațada în hemiciclu e articulată printr-o rotondă purtînd cupolă, flancată de corpuri cilindrice mai joase. Aripile galeriei au terase cu parapetul alcătuit din baluștri de tip baroc ce susțin balustrade. Spațiul liber al parcului interior, sugerînd datorită liniilor de fugă marcate prin direcția oblică a flancurilor arhitectonice o anume adîncime perspectivă, este ocupat cu partere de gazon, geometric desenate. Acestea evocă un parc franțuzesc ale cărui linii simetrice sînt în acord cu stilul edificiului. În dosul acestei elegante arhitecturi se disting aspecte cu un caracter cvasi rural, inspirate probabil din imaginea unor așezări transilvănene.

Scena următoare se petrece în interior și o înfățișează pe virtuoasa Bathseba cedînd insistențelor lui David. Somptuozitatea costumelor baroce nu abate atenția de la caracterul erotic al scenei. Dimpotrivă, în loc să mascheze, scoate în evidență prin sinuozitățile veșmîntului liniile învoalte ale trupului feminin, mulîndu-i voluptoasa arcuire. Regește împodobită, Bathseba e tristă și strălucirea senzuală a chipului său e umbrită de îndoială. În fund se zărește ambrazura înaltă a unui portal încadrat cu două coloane adosate. Un personaj în costum oriental, cu turban îi explică ceva unui bărbat care șade. După toate aparențele cel căruia i se vorbește este Urias, soțul înșelat căruia i se comunică porunca regală de a intra în vîltoarea luptei, unde își va găsi inevitabil sfîrșitul. Sensul acestui fragment figurativ se precizează prin masa personajelor călări schițate estompat pe fond, dar sugerînd lapidar două oști care se înfruntă. La fel cu scena precedentă, aceasta condensează într-o singură pagină două secvențe ale narației. Adineaori, momentul în care David se aprindea pen-

tru Bathseba se îngemăna cu scena ispitirii ei. Acum apogeul erotic se împletește cu ideea consecințelor sale care fac necesară dispariția lui Urias.

Complex articulată, odaia este mobilată în stilul barocului german, nu fără unele reminiscențe din Renaștere. Mobilierul este alcătuit dintr-un bufet masiv cu coloane-balustră, o masă ovală pe trei picioare capricios involutate pe care e așezată — poate ca simbol al vanității — o oglindă în montură ovală; în sfârșit o canapă în stil baroc, avînd spe-teaza, brațele și picioarele compuse din volute. Liniile tavanului în casete sînt inconsecvent articulate, dar sugerează — chiar dacă defectuos — adîncimea spațială. Arhitectura interiorului e axată pe pilaștri și pe o coloană pe care se înfășoară în torsadă vrejuri cu frunze, amintind de elementul analog din scena Reginei de Saba de pe cana Semriger II (1682, Nr. cat. 12).

Următoarele două scene se referă la legenda biblică a Susanei. Prima o înfățișează în grădină, îmbăindu-se în apa izvorului, ferită doar printr-o îngustă draperie acoperindu-i coapsa și șoldul, de privirile indiscrete ale judecătorilor bătrîni care o inoportunează, pîndindu-i ispititoarea nuditate (Istoria Susanei și a lui Daniel, text apocrif, 15—27). Țîșnind dintr-un corn dus la gură de o sirenă, apa șiroiește într-un bazinet circular și se revarsă în perdeluiri bogate, formînd un adevărat piru ce scaldă picioarele frumoasei. Deconcertată, Susana îl ascultă pe unul din corupători, în timp ce celălalt, situat în spatele ei arată cu un gest elocvent spre sirenă dar și spre scena cu David și Bathseba, exprimîndu-și astfel așteptările. Peisajul cu frunze ce adie evocă un colț ferit, pierdut în desișul poetic pe care Hann îl redă cu o mare finețe a gradațiilor de relief. Printr-un delicat contrast, acestea pun în valoare lirica goliciune a trupului feminin, pătruns de o armonie ce evocă spiritul eudemonic al Renașterii.

Secvența a doua are un caracter cu totul diferit. Îmbrăcată după moda Renașterii germane, casta Susana ascultă cu o expresie de consternată nevinovăție acuzele de adulter pe care i le aduce cu gest retoric și dornic de răzbunare unul dintre cei doi judecători repudiați. Acesta poartă peste o tunică nu prea lungă, un talar încheiat în talie, dar cu gulerul și pulpanele amplu răsfrînte; creștetul îi este acoperit cu un fel de pălărie cu cozoroc. O mîină arată spre Susana, cealaltă se îndreaptă cu o mișcare elocventă spre judecătorul Daniel. Adolescent încă, prorocul așezat pe un podium înalt, în jilț sub baldachin, întinde brațul decis apărînd femeia ultragiată (op. cit., 50—60). Judecători, soldați, în genere numeroși bărbați, majoritatea vîrstnici, divers înveșmîntați, asistă la scena judecății aglomerîndu-se în planul secund. În stînga fondul sugerează sala tribunalului, cu o coloană și un pilastru canelat între care se află o fereastră cu fronton triunghiular. În dreapta sus se distinge scena lapidării judecă-

torilor perfizi, legați de stîlpul infamiei. Impetuozitatea dramatică a gesturilor vindicative, complementar orchestrate, se dezlănțuie violent pe fondul în care regăsim predilectele fragmente arhitectonice cu aparență locală.

Tîlcul didactic al reprezentărilor este mai mult decît evident, înruindindu-se cu spiritul moralizator al temelor de pe cele două cîni Franckenstein. Paralelismul dintre Bathseba sedusă și casta Susana slujește la exprimarea antitezei păcat—virtute, viciu—puritate, subliniată de prezența sirenei cîntătoare care alcătuiește butonul capacului. Cîntînd din harpă, simbol al perdiției, al tentației irezistibile, ea își ondulează torsul și coada de pește peste cununa de volute servind drept soclu, neîntîlnită la nici una dintre cîmile precedente.

Sirena cîntătoare a fost încă din mitologie simbolul ispitei, căreia nici Ulise n-a izbutit să i se sustragă decît prin supreme eforturi. În iconografia medievală semnifica îndemnul spre păcatul carnal. Harpa, cunoscută și ca atribut distinctiv al regelui David servește incontestabil ca pretext asociativ de idei. În episodul în care regele se îndrăgostește de Bathseba, cîntă pe tîrăsă din harpă și instrumentul nu lipsește nici din scena iubirii lor, după cum prezentă este și oglinda, simbol al vanității omenești. Leitmotivul harpei invocă poate în mod învăluit circumstanțe atenuante în favoarea Bathsebei, sedusă și prin darurile de cîntăreț ale amantului regal. Oricum, motivul apare aici ca mobil al seducției.

Cele două teme biblice cu un subliniat substrat erotic constituie subiecte predilecte ale repertoriului baroc. Îndeosebi secvențele petrecute în baie, interpretate adesea cu un fel de conivență senzualistă ce își concentra interesul asupra nudurilor feminine, au fost asiduu abordate începînd cu secolele XV—XVI de către pictorii flamando-olandezi, de asemenea de italieni și germani, atingînd apogeul în secolul al XVII-lea. Numărul lor este atît de mare încît ar fi dificil de înșirat²³⁴. Îndeosebi tema Susanei a inspirat un număr infinit de artiști, fiind una dintre cele mai gustate și redată uneori cu o nuanță vădit licențioasă.

Tema Bathsebei a preocupat numeroși pictori și gravori germani îndeosebi în Renaștere: Albrecht Dürer, Nikolaus Manuel Deutsch (c. 1484—1530), Lucas Cranach cel Bătrîn și membri ai atelierului său, Hans Burgkmair, Peter Flötner, Hans Brosamer, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever etc. etc.

Din ce modele anume s-a inspirat Hann în execuția imaginilor de pe această cană este greu de precizat, deoarece singurul indiciu — cu un caracter fragmentar însă — duce spre o gravură de Hans Burgkmair. La Merian nu putem apela de astă dată, deoarece acesta murind în 1650, o serie de detalii vizînd decorul interiorului, compoziția arhitecturii de grădină sau mobilierul depășesc stilistic epoca sa. Respirația scenelor este

neobișnuit de largă, de asemenea senzualismul liric are o nuanță cu desăvîrșire aparte, o poezie opulentă și un suflu erotic pînă aici neconstatate la Hann, în ciuda înclinării sale spre limbajul învolt. Materialitatea unui senzualism germanic se îmbină cu nuanțări didactice de o severitate protestantă, ceea ce ne îndeamnă să căutăm analogiile în arta Germaniei de sud, mai probabil în grafica sa. Arhitectura amintind stilul italian sugerează însă existența unor surse mai complexe și mai variate, obligîndu-ne să deducem că inspirația lui Hann se caracterizează de astă dată printr-un eclectism mai pronunțat decît în alte prilejuri.

Socul este boselat cu moderație comparativ cu acela al cunii Franckerstein I (Nr. cat. 52), dar împodobit cu aceleași capete de *putti* în *rondebosse*, de asemenea lujerele încrucișate de pe capac, similitudinea șarnierei și în genere a ornamentelor foarte abundente ne obligă să considerăm data 1697 — cînd a luat ființă cana Franckenstein I — ca termen *post quem* pentru cana Naláczi, stilistic superioară. Îngăduindu-ne o încadrare mai elastică o vom plasa în intervalul 1697—1699.

În acest interval Iulius Bielz întemeindu-se pe mențiunile lui Marc Rosenberg și Kőszeghy Elemér, reluate de Mihalik Sándor, mai încadra o cană datată în 1699, decorată cu scene biblice (Nr. cat. 56, Londra — Paris?, colecția Rothschild).

Pe de altă parte listele succesoriale, întocmite în 1731, cu prilejul decesului medicului Andreas Teutsch, comite al sașilor, consemnează printre obiectele de argintărie următoarele piese atribuite lui Sebastian Hann: o ceașcă în întregime aurită, decorată cu istoria lui Ahasverus și a Estherei (în greutate de două mărci, 21 pisete, în valoare de 78 florini) șase pahare aurite cu solzi de brad (*Zappenbecher*), ce se îmbucau și aveau un capac (greutatea nouă mărci, 36 pisete, valorînd 202 florini), în sfîrșit trei căni. Prima era o cană mare cu capac, din argint, cu socul și butonul capacului aurite, decorată cu imaginea lui David și Goliat (greutatea 6 mărci, 36 pisete, valoarea: 240 florini), o a doua cană aurită în exterior, împodobită „cu istorii“ (*Kana mit Historien*) în valoare de 66 florini și o a treia avînd un cerb pe capac, valorînd 100 de florini. Nici una dintre piese nu este datată și nu oferă vreun indiciu suplimentar²³⁵.

Nu este exclus ca amintita cană din patrimoniul Rothschild, (Nr. cat. 56) despre care se precizează că înfățișa scene biblice, să corespundă cunii cu istoria lui David și Goliat din lăsamîntul Teutsch. Firește nu este vorba decît de o simplă prezumție, dar care în absența altor posibilități de interpretare, nu este deocamdată lipsită de sens.

În afara ciboriului de la Cisnădie (Nr. cat. 31) datat în 1692, se mai păstrează în opera lui Hann, altele două de același tip, nedatate însă. Ciboriul de la Sibiu (Nr. cat. 30, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 34/1332) deși pare replica fidelă a celui din Cisnădie, diferă înainte de toate ca

dimensiuni. Soclul este mult mai scund, cupa mai plată cu un diametru mai restrîns. Diferențierile nu sînt strict de ordinul proporțiilor. Lujerele de pe soclu sînt ușor răsucite, mănunchiul hermelor ce alcătuiesc nodul este mai puțin stufos, în schimb mai clar conturat și mai frumos arcuit. Medalioanele în acoladă ale cupei, precedată de un tor boselat, cu flori ciocănite — absent la ciboriul din Cîsnădie — sînt parcă mai delicat punctate și alternează motivele florale cu *putti* înaripați, înfățișați în bust. Acoladele din decorul capacului sînt opt în loc de șase, la fel ca pe cupă, deci mai mici și nu repetă identic repertoriul floral, a cărui stilizare e mai puțin avîntată. În schimb bujorul din centru este mai bogat în petale și răsfrîngeri. Butonul capacului este alcătuit de miniatura în *rondebosse* a unei *Fides* căreia de astă dată nu-i lipsește crucea.

Medalionul circular al cupei figurează Cina cea de taină într-un ansamblu mai corect proporționat decît pe cana din Cîsnădie (1675, Nr. cat. 1), unde apărea ca buton o *Fides* identică. Deși persistă unele asemănări tipologice, scena este pe ciboriul din Sibiu mai larg orchestrată și personajele sînt grupate în jurul unei mese dreptunghiulare. Expresiile sînt mai nuanțate, decorul abundent în detalii, trădînd o anumită finețe tehnică. Comparăția cu gravura respectivă a lui Merian este în afara oricărei contingente, după cum nici investigațiile în domeniul graficii dîre-riene n-au dus la vreun rezultat.

Prin analogie cu Ciboriul din Cîsnădie, cel din Sibiu a fost unanim datat în literatura de specialitate în 1692 sau în jurul aceluia an. Deși, în linii mari, asemănările tipologice și ornamentale sînt evidente, o examinare mai atentă relevă unele deosebiri de factură în interpretarea și tehnica celor două piese. Caracterul baroc al ciboriului din Cîsnădie este în toate detaliile mult mai evident în raport cu stilul cumpănit al ciboriului din Sibiu, unde minuțiozitatea și acuratețea tehnică substituie suflul impetuos. Tratarea este îngrijită, calmă, efectele preponderente sînt de ordinul gradației plastice și nu al contrastelor picturale, cum se întîmplă pe ciboriul din Cîsnădie, unde ornamentația era liberă, spontană, într-un cuvînt mai involburată.

Aceste considerente ne îndeamnă să privim anul 1692 nu ca termen *post quem*, ci dimpotrivă ca termen *ante quem* pentru datarea ciboriului din Sibiu. De altfel ar fi fost puțin probabil ca după somptuosul ciboriu executat pentru parohia din Cîsnădie, sibienii să se fi mulțumit cu o replică mai modestă. Un argument în plus ca să persistăm în aserțiunea noastră.

Al treilea ciboriu, cum îl consideră majoritatea autorilor, aflat tot la Sibiu, (Nr. cat. 24, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 98/1324) este de fapt un pocal boselat (*Buckelpokal*), cu soclu, al cărui capac s-a pierdut. În absența siglei, paternitatea lui Hann a suscitat îndreptățite controverse,

deoarece atât morfologia cât și decorul obiectului se deosebește în mare măsură de toate celelalte lucrări ale meșterului Sebastian. Cum însă scena din interiorul cupei, reprezentând parabola Samariteanului milostiv — a cărei sursă le rămăsese învăluită tuturor autorilor precedenți, inclusiv lui Roth — este înafară de orice îndoială inspirată din gravura lui Merian (*Icones Biblicae*)²³⁶, paternitatea lui Hann devine peremptorie. De altfel foarte probabil sigla se va fi aflat pe capacul care s-a pierdut, deși la ciboriile din Cisnădie și Sibiu siglele apar deopotrivă pe soclu.

Stilistic, ciboriul pe care îl acceptăm ca atare doar din pricina scenei biblice din interiorul cupei, — căci altfel s-ar fi pretat mai curînd unei destinații laice — aparține Renașterii. Asemenea pocale boselate abundă în Germania, îndeosebi la Nürnberg începînd cu perioada goticului târziu, cele mai vechi exemple fiind semnalate către mijlocul secolului al XV-lea²³⁷. Apogeul acestei mode se înregistrează în argintăria sud-germană între 1480—1530, Dürer și școala sa, de asemenea atelierul Krug contribuind amplu la răspîndirea sa.

Pocalul lui Hann prezintă o talpă boselată cu ove juxtapuse ce sugerează rodii stilizate. Soclul tronconic este segmentat în cîmpuri verticale pe care suie lujere cu frunze, pornind din flori așezate spre bază, motiv ce se aseamănă îndeaproape cu decorul soclurilor piramidale ale potirelor din primele două etape. Cu deosebirea că aceste lujere sfîrșesc aici în sinuozitățile unei a doua cununi de ove, încoronată cu un mănunchi de frunze decupate și forjate în argint, ce se înalță liber. Din mijlocul lor țîșnește un amor, sprijinindu-se pe un singur picior, cu celălalt flexionat în aer. Brațele în balans rotund și aripile fluturate sugerează aproape o mișcare coregrafică. Nud, el are doar o draperie striată, înfășurată în jurul coapselor și ține o cunună de lauri. Capul său poartă un clopot capricios traforat din frunze orientate în jos, înconjurat de mici vrejuri ca niște cîrcei, peste care se dilată primul șir al ovelor duble, boselate, inițial gîtuite urmînd apoi expansiunea cupei. Aceasta prezintă la rîndu-i două brîuri de ove, primul încărcat cu flori capricios răsfrînte sau răsucite, al doilea neted reluînd motivul rodiei. Între acestea se interpun discret alte motive florale.

Ova boselată cu aspect fructiform stilizat, considerată ca element individual, uzitat în diverse variante compozite, se întîlnește aproape identic la o serie de pocale provenite din ateliere nürnbergheze. Exemple ne oferă pocalul de la Budapesta (Iparművészeti Múzeum, datat în jurul lui 1470), un altul păstrat la castelul Wachendorf — Württemberg, cam din intervalul 1480—1490, un pocal dublu din colecția baronului Schröder de la Londra, datat 1512, de asemenea un desen al lui Wenzel von Olmütz de la sfîrșitul secolului al XV-lea, după Dürer (Paris, Muzeul Louvre)²³⁸.

În Transilvania și în țările române ajung de asemenea pocale decorate cu acest element, atât de la Nürnberg, ca cel de la mănăstirea Tismana, aparținând celei de a doua jumătăți a secolului al XV-lea²³⁹, sau cel de la Alba-Iulia din secolul al XVII-lea²⁴⁰, atribuit lui Leonhard Vorch(h)amer din Nürnberg (activ 1623—1640/1660) cât și de la Augsburg, atribuit meșterului Melchior Bayer (decedat 1634). Nici unul dintre acestea nu se înrudesce însă în ceea ce privește tipologia ansamblului, comun fiindu-le doar motivul ovei boselate. Pe lucrări transilvănene, aceasta apare pe la 1500, prezența sa fiind confirmată de pocalul de la mănăstirea Bistrița, donat de Jupan Barbul Ban și frații săi, și de alte două pocale, primul de la mănăstirea Bistrița (județul Vilcea), al doilea de la mănăstirea Tismana (județul Gorj)²⁴¹.

Arhitectonica piesei o regăsim la relativ numeroase exemple nürnbergheze, chiar dacă nici unul dintre acestea nu oferă o analogie absolută. Le vom cita pe cele mai evidente: pocalul cu capac executat de Ludwig Krug către 1520, așa-zisul pocal brandenburgic, dinainte de 1534 (Berlin, Kunstgewerbemuseum), un pocal de după 1534 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) și un pocal dublu (*Doppelpokal*) executat în jurul lui 1540 (Moscova, Kremlin)²⁴².

În Transilvania n-am descoperit pînă în prezent decît un singur exemplu, cu o tipologie înrudită, pocalul din Jidvei, lucrat în prima jumătate a secolului al XVII-lea, anterior lui Hann, atribuit însă meșterului nürnberghez Heinrich Straub (activ 1608—1636), deci operă de import. Pocalul acesta este cu atât mai interesant cu cît prezintă trei medalioane figurale, unul cu Cimon și Pero în temniță, al doilea cu Mitul lui Sisif, al treilea o scenă nelămurită figurînd un bărbat nud și un cerb. Un alt pocal, oferă în sfîrșit vagi asemănări ale soclului, avînd un *putto* nud ce susține pe cap o cupă de altă formă decît cea a lui Hann. Această piesă aflată la Alba-Iulia nu pare a avea vreo siglă, neoferind nici un indiciu al provenienței sale, și este datată foarte larg de Roth în secolul al XVII-lea²⁴³.

Iată-ne deci din nou obligați să deducem că piesa lui Hann reprezintă un unicat, introducînd în Transilvania un tip de pocal inedit, fără precedentă locală, și fără urmași.

După cum am mai afirmat în prealabil, scena Samariteanului milostiv constituie una dintre cele mai exacte transpuneri ale unui model merianesc. Tratarea grupului principal nu diferă aproape deloc, doar calul puternic e împins prea mult în prim plan și figurile secundare care pășesc printre copaci, aurarul fiind obligat să concentreze paginația din pricina cadrului circular. Secvența a doua, înfățișînd sosirea samariteanului cu cel rănit la han este tot atât de fidelă și de minuțios interpretată. Deosebiri survin doar în redarea peisajului. Trunchiurile copacilor sînt mai scurte și foarte noduroase. Valea largă în care curge râul, printre

maluri acoperite de verdeață, alternînd cu forme arhitectonice, a dispărut prin forța împrejurărilor. Compoziția s-a condensat într-o schemă elipsoidală ermetică, cu planuri subalterne raportate la secvența principală. Bogăția interpretării plastice este remarcabilă, iată de ce ne vedem în situația de a exprima unele ezitări în ceea ce privește încadrarea cronologică a operei, pînă aci neîncercată de vreun autor. Se știe din cele comunicate de V. Roth că acest poc-al-ciboriu provine din familia Soterius von Sachsenheim din Sighișoara și că a fost inițial proprietatea unui Sachsenheim care a exercitat funcția de jude districtual (*Bezirksrichter*), din păcate nu știm cînd anume²⁴⁴.

Decorul soclului, comun cu acela al unor potire datate între 1680—1696 oferă posibilități nedefinite de încadrare cronologică. În sfîrșit decorul de frunze decupate și forjate, întîlnit doar pe potirul din Ruși la 1700 (*Nr. cat.* 57), într-o stare avariata și cu o serie de deosebiri în amănunt nu este de natură a sprijini efectiv o atare încercare, deși este împreună cu ciboriul în discuție singura piesă cu un asemenea ornament, întîlnită la Hann. Argumentele datării nu se pot în consecință întemeia decît pe criteriile de strictă evoluție stilistică. Or, acestea pledează în mod explicit pentru o operă de maturitate. Organizarea judicioasă a detaliilor ce ar fi riscat dată fiind abundența lor să fie prolixă, îmbinarea armonioasă a elementelor contrastante, a boselor netede, a decorului floral stufos, în sfîrșit a suprafețelor sculpturale — fie că e vorba de relieful cupei sau de statueta în *ronde-bosse* a amoretului, cu volume limpezi și mișcări degajate — ne îndreptătesc să încadrăm lucrarea în etapa de după 1690.

În afara potirelor datate, descrise în capitolele anterioare, s-au păstrat de la Hann și alte piese de această categorie ce nu oferă nici un fel de indiciu cronologic.

Primul potir care se cere pus în discuție este cel provenit de la mănăstirea Dintrunlemn (județul Vîlcea), (*Nr. cat.* 6, București, Muzeul de Artă al R. S. România, nr. inv. 12940/303) ce nu poartă nici dată, nici vreo inscripție relativ la donator. Printre principalii donatori de odoare liturgice ai acestei mănăstiri se număra Constantin Brîncoveanu, pomenit ca atare în 1684 cînd mai era mare spătar, apoi succesiv în 1692—1693 și în 1695, cînd devenise domnitor. Din materialul pînă aci analizat ar rezulta că prima comandă executată pentru princiară față a fost ferecătura de evangheliar din 1693. Potirul în discuție prezintă în ceea ce privește proporțiile, morfologia și decorul o incontestabilă înrudire cu potirul din Zlatna (*Nr. cat.* 5) datat în 1680. Deosebirile sînt minime. Piciorul piramidal pare o idee mai scurt, asemenea inelului cilindric, mai îngroșat ce îl desparte de nodul deopotrivă piriform și relativ turtit. Al doilea inel cilindric este de asemenea mai scurt și mai evazat, dar panerul



•
XLI

XLII





XLIII



XLIV







KLVII



XLVIII



XLVIII

XLIX





L



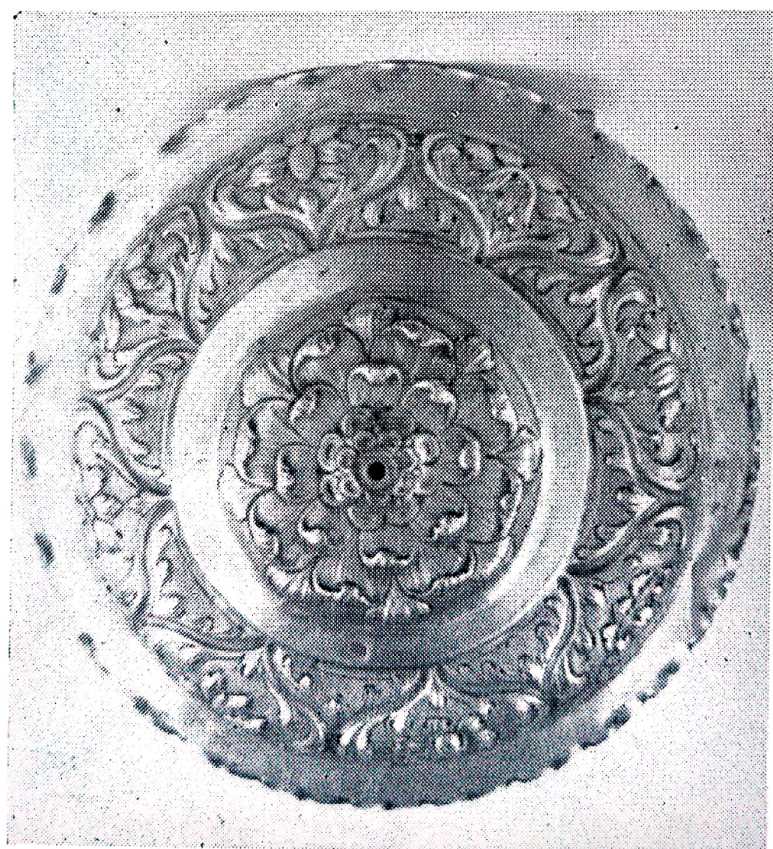
LI





LIII

LIV





LVI



LV



LVI



LV



LVII



LVIII

cu elemente florale și lujere traforate, de asemenea proporțiile cupei sînt aproape identice. Nici un alt potir al lui Hann nu permite o comparație atît de aderentă. Este evident că potirul de la Dintrunlemn se integrează primei etape sibiene de creație a lui Hann sau imediat după aceea, căci potirele din 1682 semnaleză o modificare a stilului. Ca atare ne rămîne să dătm piesa între 1680—1682, fără a ne putea îngădui sugestii relativ la persoana donatorului.

În schimb, un alt potir (*Nr. cat. 39*, Rușcior, Biserica evanghelică) se integrează în categoria potirelor pe care le-am denumit „uriae“, corespunzînd prin elevația accentuată a cupei barocului. Proporționarea este oarecum similară cu aceea a potirului din Miercurea Sibiului (1686, *Nr. cat. 18*) prezentînd o talpă și un soclu asemănătoare, un nod cu butoni-rozete, sferoid și turtit, dar în locul inelelor prismatice, unele cilindrice, subțiri și fragile. Panerul nu are friza de încheiere și se oprește puțin sub mediana cupei. În ansamblu este o piesă mai suplă și mai elegantă decît termenul comparației noastre.

Analogia cu potirul din Dobirca (1692, *Nr. cat. 32*) este valabilă sub aspectul articulării și al zveltetei, dar acesta este mai armonios decît replica din Rușcior. Motivele ornamentale ale panerului se înrudesesc cu panerul potirului din Ruși (1700, *Nr. cat. 57*). Înfățișează aceleași rodii cu sîmburi aparenti și ciorchine de struguri la care se adaugă boboci și corole, totul împletit cu o profuziune caracteristică barocului. Nu lipsesc decît capetele îngerilor de pe varianta din Ruși, de asemenea torsada în filigran perlat cu friza de frunze ce încheie panerul. În concluzie, considerăm că plasarea cronologică a potirului din Rușcior în intervalul 1692—1700 este pe deplin îndreptățită.

Două potire se raportează la cel din Gîrbova (1707, *Nr. cat. 63*) fiind după toate indiciile ulterioare acestuia. Potirul Deutsch, (*Nr. cat. 65*, Budapesta, colecție particulară?) este o piesă în stil baroc tîrziu. Baza circulară este mult mai înaltă și mai proeminentă, decît a potirului din Gîrbova iar frunzele, lujerele, florile se învîrtejesc ușor în jurul piciorului tronconic, înalt și zvelt, încheiat prin cîteva frunzulițe decupate și o mică placă ondulată. Inelul intermediar e scurt, nodul piriform deformat, avînd o porțiune cvasicilindrică încălecată de un bulb turtit pe care e incizată o cunună de frunze lobate. Inelul dintre nod și paner este scurt și concav. Decorul floral este asemănător cu acela al potirului din Gîrbova, dar mai aerat, iar cupa este neobișnuit de joasă și extrem de evazată. Toate particularitățile vestesc o adaptare la stilul devenit uzual în secolul al XVII-lea și o părăsire a morfologiei inițiale, ce se apropia în mod evident de tradiția Renașterii. Din acest motiv, piesa se cere datată cu maximum de probabilitate între 1707—1710.

Tot în această categorie se înscrie un alt potir (*Nr. cat. 70*, Braşov, Biserica romano-catolică). Amploarea tălpii a crescut, întrecând absolut toate exemplele pînă aici studiate. Torul boselat al soclului e acoperit în întregime cu flori de heliant ciocănite, piciorul tronconic este neted, friza de frunze s-a transformat într-un fel de zig-zag plastic. Nodul neted, nedecorat ia forma hibridă a unei urne, pînă aici neîntîlnită la Hann; inelul cilindric ce îi urmează este dublu şi se termină printr-un mic disc circular ce susţine panerul. Ajurat, acesta desenează volute din lujere şi frunze ce îmbrăţişează două lalele şi două flori de ranunculus alternate. Cupa scundă, cu gura largă este mascată de decorul în argint al panerului, depăşind mediana şi creînd contraste cu fondul poleit şi cizelat. Nu încape îndoială că ne aflăm în faţa celei mai tîrzii dintre lucrările cunoscute ale lui Hann, a cărei datare poate fi precizată, în funcţie de cronologia anterioară, între 1710—1713, nici într-un caz înainte.

Rămîne să mai discutăm o ultimă piesă din acest domeniu, potirul Déri (*Nr. cat. 85*, Muzeul din Debrecen) ce surprinde prin caracterul său arhaic. Acesta constituie evident copia unui potir infinit mai vechi, a cărui tipologie corespunde pentru secolul al XV-lea. Talpa hexalobă este netedă şi tăios conturată, soclul uşor ridicat poartă un decor grafic, liniar. Piciorul piramidal e amplu şi scurt, inelele ce încadrează nodul sînt prismatice şi incizate cu o reţea fină, interpunctată cu minuscule stele. Elipsoid, nodul este foarte turtit, avînd lobii conturaţi printr-o uşoară adîncire liniară şi gravaţi în reţea. Pe mediana nodului, intercalîndu-se celor două rînduri de lobi, se înscriu romburi cu litere disparate ce recompuse dau cuvîntul *I H E S V S*. Panerul este absent, cupa largă în formă de clopot cu baza mult rotunjită, anexîndu-se direct inelului prismatic superior. Analogii printre potirele gotice din secolul al XV-lea sînt multiple. Considerate în ansamblu, cel mai apropiat este potirul din Cîrţa. În ceea ce priveşte forma cupei, potirele de la Saschiz şi de la Şura-Mare oferă comparaţii la fel de concludente²⁴⁵. Practic este imposibil să încadrăm potirul din Debrecen în cronologia operei lui Hann, pentru că nu deţinem deocamdată nici un reper documentar. Mihalik Sándor îl citează ca primul în ordinea potirelor lui Hann, întemeindu-se probabil pe arhaismul stilistic al piesei. Dacă aceasta s-a născut din dorinţa auzurului de a încerca reeditarea unui model tradiţional sau ca urmare a unei comenzi speciale, adresată de vreo parohie, este fireşte o întrebare la care nu sîntem în măsură a răspunde.

Printre obiectele de uz laic, cunoscute în argintăria transilvăneană se numărau şi nişte vase speciale, un fel de recipiente sau flacoane din metal avînd forma unui burduf, cu un capac ce se înşuruba ermetic, impropriu denumite *Schraubenflasche* deoarece nu aveau nimic comun cu sticla. Acestea par a fi servit la păstrarea aromamelor, mai precis — ju-

decind după o altă denumire mai adecvată, aceea de *Ingwerbehälter* — la păstrarea ghimbirului sau a rachiului de ghimbir. De origine subtropicală, ghimbirul are un rizom aromatic, folosit atît pentru condimentarea alimentelor cît și în scopuri farmaceutice. De la Hann ni s-au păstrat trei asemenea recipiente, recte patru, potrivit catalogului întocmit de Mihalik S.²⁴⁶. Autorul le enumeră într-o ordine ce nu corespunde exact succesiunii cronologice pe care ne vom strădui să o limpezim. Dintre aceste vase pentru aromate două sînt decorate cu figurile virtuților, ceea ce ușurează prin comparație cu amintita cană Wolfner, datată în 1684 (Nr. cat. 15) stabilirea unor repere.

Primul flacon (Nr. cat. 19, Cristurul Secuiesc, Biserica reformată, dispărut), poartă în medalioane alăturate stema Annei Maczkási și a lui Felvinczi Miklós, reprezentînd probabil armoarii „de alianță” și constituind ca atare un dar de nuntă. Baza este simplă, circulară, cu un inel retras dincolo de care se arcuieste amplu recipientul, adus spre gura încercuită de friza netedă în care se înșurubează capacul. Relativ plat, acesta are un mîner de forma unui cartuș baroc.

Suprafața obiectului este marcată în registrul inferior și superior cu ove boselate, puțin proeminente și reunite prin subțiri benzi verticale. Acestea circumscriu prelungi medalioane ovale în care sînt așezate alegoriile. Fiecare ovă este decorată cu motive florale: garoafe, heliant, ranunculus, narcisă, dispuse într-o ritmică simetrică, ordonată, încadrate de cîte două frunze în acoladă ce îmbrățișează corolele, învoalte dar nu debordante. Spre deosebire de cana Wolfner unde apăreau doar șase dintre virtuți, aici sînt reprezentate opt, adăugîndu-se *Spes* și *Fortitudo*. Interpretările alegoriilor sînt în esență aceleași: *Caritas*, *Justitia*, *Fides*, nu se deosebesc decît în unele detalii neînsemnate din care rezultă însă o mai organică înțelegere a structurilor corporale. Proporțiile sînt mai zvelte, jocul faldurilor mai mlădios și mai aderent la forma volumelor. Atitudinile sînt mai firești, figurile au dobîndit o anume eleganță, în armonie cu respirația calmă a ansamblului. Caracterul ponderat al ovelor mult rotunjite, cadența lină, unitatea fără cusur a concepției vorbesc firește despre o viziune matură. Luînd ca punct de plecare cana Wolfner, datată în 1684, încadrarea vasului de la Cristurul Secuiesc în etapa 1686—1690 ni se pare în întregime justificată.

Avem de asemenea suficiente motive să datăm vasul pentru ghimbir Eszterházy (Nr. cat. 45, Budapesta, Iparművészeti Múzeum) într-o etapă mai tîrzie. În esență morfologia sa nu diferă de piesa anterioară, dar recipientul este mai îndesat și lipsit de lina arcuire a bazei și a gurii. Ovele s-au transformat în medalioane în acoladă, suprapuse și gîtuite printr-un fragment de scotie mediană, ce le accentuează caracterul baroc și forma turtită. Torurile ușor îngroșate ce reunesc medalioanele inferioare cu cele

superioare au o zveltețe redusă. Decorul este ceva mai prolix, corolele înscrise în medaliaoane elipsoidale alternînd cu fructe. Formele acestea se repetă pe capacul ce are în plus un feston mărunț ondulat. Cele opt virtuți înfățișate în cîmpurile circumscrise sus și jos de acolade sînt aceleași ca pe vasul de la Cristurul Secuiesc, au dobîndit însă oarecare amplex. Mișcările în cazul lui *Spes de pildă* înregistrează o anumită agitație resimțită și în jocul faldurilor. Trupurile sînt bine legate, materiale, într-un cuvînt mai telurice, în timp ce peisajul se schițează cu finețe, urmărit în detalii. În locul unui soclu simplu, rotunjit, vasul se sprijină pe mere elipsoidale turnate în *ronde-bosse*, însoțite de cîte două frunzulițe a căror analogie cu soclul cupei din corn de rinocer este flagrantă. Aceasta știm că era datată în 1694 și că dintre toate piesele cunoscute, singure acestea două posedă un atare soclu ornamental. Stilul global al recipientului Eszterházy concordă prin toate particularitățile cu această perioadă în care se integrează deci fără reticențe²⁴⁷. Mihalik citează un alt asemenea vas (*Nr. cat. 75*, colecția Rothschild, dispărut) similar ca morfologie și decor cu vasul Eszterházy.

Hann a mai executat o piesă de această categorie, sculptată în serpentin și avînd un capac de argint cu o cunună florală plată și un mîner învolutat. Acestea sînt prinse într-o montură mai amplă, circulară, din argint. Mai sobru decît capacul recipientului de la Cristurul Secuiesc, capacul se aseamănă totuși pînă la un anumit punct cu acesta. Vasul este fațetat prin opt cîmpuri verticale, circumscrise sus cu molcome arcuiri.

Pietrele semiprețioase dure au fost adesea utilizate în argintărie iar serpentinelul, preferat în varianta neagră cu vine galbene-verzui extrasă din Saxonia, se lucra la Nürnberg de pe la 1500²⁴⁸. Cunoscut sub denumirea de vasul de ghimbir Bánffy (*Nr. cat. 74*, Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 59. 162. C.) obiectul este evident foarte greu dacă nu imposibil de datat, datorită caracterului său cu desăvîrșire aparte. Fără a hazarda o ipoteză cronologică, credem că este probabil vorba de o lucrare tîrzie, a cărei simplitate este în acord cu armonia proporțiilor.

Printre lucrările destinate contelui Bánffy figurau și o pereche de scărițe de șea (*Nr. cat. 87 și 88*, Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum) de o remarcabilă armonie a proporțiilor, în concordanță cu rostul funcțional. Baza poligonală, ușor vălurită este decorată pe fiecare latură cu cîte un boboc floral, prins între două frunze turnate și aplicate prin sudare. Arcul înalt al scăriței, discret ornamentat cu frunze incizate, desfășurîndu-se suple în înălțime, pornește din suporturile laterale, lobate, decorate cu volute plastice, consistent modelate. Baza este ajurată, întruchipînd o mare floare în centru, înconjurată cu un arabesc de frunze. Nici în cazul de față o datare propriu-zisă nu este posibilă. Tot ce ne putem îngădui

este prezumția că ambele piese făceau probabil parte din ansamblul unui harnașament de paradă, fiind databile în perioada matură.

În afara paharelor de nuntă ale Barbarei Bethlen, Mihalik S. menționează așa-zisul pahar Herzog (*Nr. cat. 42*, Budapesta, colecția Herzog, dispărut), datat în 1693 și având cunoscutul decor punctat cu ajutorul roțiței zimțate. Se citează de asemenea un pahar aurit cu decor similar (*Nr. cat. 78*, Sibiu, colecția Bielz?, dispărut)²⁴⁹ despre care prezumtivul posesor Iulius Bielz nu ne-a amintit niciodată în cadrul discuțiilor purtate pe tema Hann. În sfârșit, așa-zisul pahar Hirschler (*Nr. cat. 59*, Budapesta, colecția Hirschler) care are o formă cvasi cilindrică, galba concavă fiind aproape imperceptibilă, iar evazarea gurii abia marcată. Baza și buza mai amplu decorată cu un dublu brîu liniar, incizat, sînt neted șlefuite spre deosebire de corpul recipientului acoperit cu motivul „pielii de rechin“, mărunț punctat. Nu încapă îndoială că în comparație cu paharele Bethlen, avînd profilul concav și o verticalitate mai accentuată, paharul Hirschler prezintă o formă mai curînd clasică, sever și simplu articulată. Este argumentul ce pledează în favoarea unei datări posteroare, poate chiar în etapa de după 1700.

Relativ recent s-a descoperit un pocal cu capac, din argint aurit, (*Nr. cat. cat. 21*, Cluj, Biserica unitariană, nr. inv. 607)²⁵⁰. Este foarte probabil că obiectul a suferit o reducere a piciorului, exagerat de scund și total disproportionat în raport cu dimensiunile cupei. Socul circular, cu o talpă îngustă, tăios decupată, prezintă o boselare proeminentă și un decor cu frunze de acant grupate în jurul unor baze alungite ce se răsucesc, luînd o orientare oblică. În sens contrar se înfășoară frunzele de la baza piciorului cilindric, creîndu-se astfel o potențare reciprocă a direcțiilor ornamentale. Cupa tronconică este foarte înaltă, chiar nițel greoaie în ipostaza ansamblului actual, fără îndoială ciuntit. Baza și buza ușor răsfrîntă conturează inele netede. Recipientul este acoperit pe toată suprafața cu ove prelungi, izvorînd dintr-un limb subțiratic ce se dilată pe măsură ce se înalță, crescînd în juru-i un fel de aură din flăcări vegetale, zdrențuite parcă pe margini și agitate de un suflu ce le încovoiaie în hora unui capricios vârtej. Direcția lor este oblică, răspunzînd inflexiunilor spiralate ale decorului ce acoperă elementele anterior amintite. Ornamentul concentric se repetă pe capacul boselat, cu o margine ondulată, circumscrisă de o ghirlandă gravată, foarte sumar stilizată. Butonul sferoid, cu frunzulițe aplicate și forjate, poartă două flori plastice ce aparținuseră unui buchet odinioară mai bogat, descompletat prin desprinderea unor lujere florale. Pocalul nu poartă nici o inscripție, doar sigla și data apocrifă 1780 care se referă la anul donației.

Comparația cu pocalele Armbruster (*Nr. cat. 9 și 10*) este, din pricina unor deosebiri fundamentale de factură, superfluă. În afară de acestea

Mihalik S. mai menționează pocalul Aggházy (Nr. cat. 76, Budapesta, colecția Aggházy Mária) despre care ne informează că este decorat cu alegoriile: astronomiei, istoriografiei și științelor naturale, deopotrivă nedat.

În genere Hann n-a folosit în ornamentație bosele sau ovele spiralate și n-a axat niciodată decorul în exclusivitate pe linii curbe și capricioase. Cunoaștem o singură excepție, candela Zmarandei Cantacuzino din 1687/1688 (Nr. cat. 20). Dar în execuția acelei piese argintarul nu urma propriu-zis o inițiativă proprie, ci perfecționa o formulă decorativă ce îi fusese indicată prin exemple precedente. Pare sugestivă ideea că aurarul, sedus de reușita candelii sale, de o incontestabilă frumusețe stilistică, să fi fost ispitit a-i transpune factura ornamentală și într-un alt domeniu. Adaptarea interpretării acesteia avântate la o altă morfologie ar constitui o tentativă remarcabilă, dar este infinit mai puțin realizată decât pe candela cantacuzinească. Totuși analogia aceasta vizînd o anume comunitate a spiritului decorativ justifică datarea pocalului de la Cluj cam între 1688—1690.

Operă neîndoiește tirzie este caseta Wesselényi—Teleki (Nr. cat. 67, Buenos Aires, Colecția Teleki Andor). Joasă dreptunghiulară și alungită, caseta prezintă un capac cu friză patrulateră din ove prelungi, boselate, orientate oblic și divergent, pornind din flancurile cîte unui motiv amin-tînd o scoică, amplasat în centrul fiecărei laturi. Partea centrală a capacului, împodobită cu volute ciocănite sau gravate, are în mijloc un mîner masiv compus din două volute îmbinate. Colțurile cutiei și închizătoarea alternează frunzele de acant incizate și buclele sinuoase, grațios răsucite.

Baza este ușor profilată și sprijinită pe patru butoni plați, amintind în oarecare măsură pe aceea ale sfeșnicilor Franckenstein I și II (1691, Nr. cat. 28 și 29). Prezența scoicii, motiv aparținînd barocului tardiv și întreaga structură a piesei indică etapa finală, deci intervalul 1700—1713.

La Budapesta (Nr. cat. 35, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 334 — 1949) se păstrează un obiect unic, extrem de interesant prin ineditul morfologiei și desemnat ca un recipient pentru condimente (un fel de triplă cutie de condimente, *Gewürzbehälter*). Forma este de-a dreptul insolită, compunîndu-se dintr-un dublu soclu boselat, cu decor floral, amintind destul de limpede pe acela al ciboriului din Sibiu (*ante* 1692, Nr. cat. 30). În mijloc se înalță, substituind piciorul, figura unui legionar roman, cu platoșe peste tunica scurtă și carîmbul încălțărilor înalte răsfrînt. Atitudinea sa reeditează contrapostul, marcînd o ușoară arcuire a torsului și imprimînd brațelor curbate poziții și direcții complementare. Pe cap și pe unul dintre brațe se sprijină recipientul de forma unei scoici, semănînd cu un amplu baldachin a cărui friză ajurată cu frunze în consolă, amintind dantelurile gotice, creează un fel de umbrar în jurul

chipului. Recipientul este extrem de plat iar secțiunile sînt acoperite cu căpăcele individuale, prinse prin șarniere. Dacă n-ar fi soclul și figura marțială, de asemenea sigla n-am fi nici măcar tentați să ne gîndim la Hann, morfologia obiectului avînd un caracter cu desăvîrșire particular. Elementele de datare converg spre perioada 1690—1699.

O lucrare nu mai puțin deconcertantă este talerul cu soclu de la Budapesta (*Nr. cat.* 68, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 5877 I M — 1953. 44). Marginea larg ondulată descrie segmente trapezoidale, lobate spre exterior și ușor reliefate. Acestea poartă îndeosebi lalele cu intervenția episodică a unei flori de heliant, a unei narcise și chiar a unei rodii, despărțite prin briuri fin punctate în zig-zag. Bordura exterioară este urmată de patru acolade din frunze, îmbrățișînd figuri animaliere (un cîine, un urs, un taur și un iepure) avînd probabil semnificații simbolice. Patru scoici, flancate de volute afrontate se interpun. Fundul talerului este înconjurat cu o cunună de lauri, reliefată între două șiraguri circulare de perle, închizînd în cîmpul decorativ un păun cu o mare coadă rotată, al cărui penaj este nițel umflat. Ipoteza atribuirii unor lucrări ce aparent nu se integrează strict repertoriului stilistic al lui Hann — deși paternitatea sa este constant afirmată în literatura de specialitate — unor descendenți ai săi întîmpină dificultăți. Nici unul nu pare a fi egalat sau a se fi apropiat de calitatea artistică a marelui predecesor, nu numai pentru că lucrările lor au rămas necunoscute, ci pentru că din datele biografice discutate rezultă că aceștia n-au atins o anvergură similară. Pe de altă parte, numărul foarte restrîns al operelor dateate în ultima etapă (1700—1713) nu oferă suficiente temeieri comparative. Este imposibil să ne imaginăm că între 1709 data execuției ferecăturilor brîncovenești și 1712 cînd este menționată ferecătura de la Muzeul Benakis din Athena (*Nr. cat.* 66), Hann să nu fi creat nimic. Acest hiat este explicabil doar prin pierderea masivă a unor opere din această etapă. Veleitățile novatoare ale aurarului, trădate de o serie de piese nedatate, pledează pentru încadrarea lor în faza finală. Judecînd prin prisma evoluției de ansamblu a stilului transilvănean în argintărie, formele barocului tardiv apărute și la Hann erau de mult împămîntenite în argintăria augsburgheză, tinzînd spre ornamentica rococo. Nu e nimic de mirare în faptul că acceptarea acestui stil mai jucăuș este tîrzie. Dacă lucrările de acest gen ar fi dateate, n-ar exista nici un dubiu cronologic și nici o nelămurire cu privire la eventualitatea unui reviriment stilistic în creația lui Hann.

Mai sînt două categorii de obiecte a căror încadrare cronologică se cere discutată. Prima este aceea a ceștilor decorative. Talerul Bánffy cu soclul și tija de coral (*Nr. cat.* 33, Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum) a rezultat din combinarea unei cești polilobe cu suportul. Acesta este compus tot dintr-un dublu soclu boselat, prezentînd o analogie dincolo

de orice îndoială cu acela al ciboriului din Cisnădie (1692, Nr. cat. 31). Deasupra se înalță o ramură de coral peste al cărei trunchi își înfășoară delicatele răsuciri un lanț, cu frunze plastic decupate, dispuse rar și terminat la bază cu niște butoni din perle. Cupa nu stă dreaptă, ci înclinată înainte, prinsă într-o montură de frunze ciocănite. Are opt lobi în formă de inimă între care se înscriu opt medalioane în acoladă înaltă, alternând flori și legături de fructe. În centru se distinge scena figurală redând într-o versiune mai succintă Vizita reginei de Saba la regele Solomon. În comparație cu aceeași scenă reprezentată pe cana Semrigger II (1682, Nr. cat. 12), paginația compozițională este ușor simplificată, în schimb detaliile decorative sînt mai rafinate. Că tema se numără printre subiectele predilecte ale meșterului Sebastian o probează repetata sa reluare pe placheta Zichy (1690—1694?, Nr. cat. 27, Budapesta, colecția Zichy, dispărută) dar mai ales pe ceașca polilobă Csekronics (Nr. cat. 69, Budapesta, colecția Csekronics, în păstrare la Iparművészeti Múzeum).

Aceasta din urmă este tot o ceașcă cu opt lobi văluriți, înrudită ca factură cu ceașca țesătorilor (1706, Nr. cat. 61). În locul ovelor apar însă niște medalioane în acoladă joasă, aproape turtite, cu volute simetrice conturînd floricele și oferind un *tondo* mai amplu scenei figurale. Accentuarea detaliilor ornamentale, începînd cu arabescurile incizate pe treptele tronului (absente la replicile anterioare), cu motivele textile minuțios redată și cu modificarea coafurii reginei, savant pieptănată și împodobită cu penaje de struț, este cît se poate de limpede. Ciocănite, motivele arhitectonice sînt de asemenea mult mai bogate și mai logic articulate în componența perspectivică. Toate aceste considerații ne îndreptățesc să deducem că în suita acestor replici, ceașca Csekronics constituie probabil o versiune finală. Admițînd că talerul cu soclu Bánffy se poate data cu oarecare aproximație către anul 1692, avem motive să împingem datarea ceștii din urmă în intervalul 1700—1713.

După cum am mai amintit în lăsamîntul Teutsch era inclusă la 1731 o ceașcă aurită, ciocănită, reprezentînd „istoria lui Ahasverus și a Estherei”, singurul indiciu relativ la o asemenea temă în opera lui Hann, pînă în prezent neconfirmată la obiect. Se pune întrebarea, dată fiind incontestabila posibilitate de analogie iconografică a celor două scene biblice, ilustrată de o pictură a lui Hans Burgkmair (1528) și sugerată în oarecare măsură de un tablou al lui Bernardo Cavallino (1622—1654)²⁵¹, dacă ceașca Csekronics nu este identică și nu reprezintă în fapt tema Estherei de pe ceașca Teutsch.

Nu este lipsit de interes să menționăm în sprijinul acestei prezumții că pe un pahar din Augsburg, cu aplicații de smalt, datat în 1570, avînd sigla H S, sînt înfățișate pe o parte scena cu regina de Saba, pe cealaltă Esthera în fața lui Ahasverus.²⁵²

Numărul ceștilor polilobe în opera lui Hann este remarcabil, ajungând în jur de 12, din nefericire aproape toate nedatate. Oricum, pot fi grupate în trei categorii: cești polilobe cu decor figural ciocănit, cești cu decor floral, uneori cu păsări și cești încrustate cu nestemate.

Din primul grup făceau parte cele două piese capitale: ceașca țesătorilor (1706) și ceașca Csekonics, aparținând se pare aceleiași etape. Lor li se adaugă replica ceștii țesătorilor (1697—1706?, *nr. cat. 60*, dispărută) și așa-zisa ceașcă Haller, cu soclu (*Nr. cat. 84*, Budapesta, colecția Haller — Szabó), decorată cu alegoriile a șase virtuți (Justitia, Fides, Spes, Fortitudo, Innocentia, Caritas) așezate în medalioane de forma inimii și având ornamente florale. O altă ceașcă împodobită cu figura lui Bachus (*Nr. cat. 36*, Kaiserslautern, Pfälzisches Museum, dispărută?)²⁵³ avea forma unei *tazza* ușor elipsoidală. Opt lobi și două rînduri de baze escavate spre interior semănau primele a evantaie, celelalte cu ovelle de pe ciboriul Samariteanului milostiv (după 1690, *Nr. cat. 24*). Nud, doar cu o ghirlandă de frunze peste coapse și șold, încununat cu viță, tânărul Bachus șade pe un butoi. Își odihnește mîna pe o amforă canelată iar în cealaltă ține o ceașcă polilobă cu vin. Torsul compact, destul de viguros modelat, se detașează limpid pe un fond de peisaj abia schițat, dar sugerînd o oarecare adîncime spațială. Hlamida scurtă, acoperind un umăr se involbuirează discret în jurul celui alt. Expresiv, zeul juvenil pare într-o poziție euforică. Deși nu lipsită de cusur, alcătuirea nudului rămîne sugestivă și în genere corectă. La fel ca în cazul ceștii țesătorilor, aceasta are două toarte în formă de volute dantelate și se încadrează mai curînd anterior, în etapa 1690—1699. De menționat că printre numeroasele cești polilobe cu ansele involutate pe care le-am vizionat la Augsburg (Städtische Kunstsammlungen)²⁵⁴ se afla un exemplar analog, reprezentînd pe Bachus cu un ciorchine de struguri. Evident piesa este mai veche, aparținînd probabil secolului al XVI-lea, marea epocă a ceștilor polilobe augsburgheze. La același muzeu am întîlnit de altfel cești decorate mai ales cu fructe și flori, dar și cu o lebedă. Exemplele nu lipsesc nici din colecția mîuncheneză (Bayerisches Nationalmuseum) unde am găsit o frumoasă ceașcă lobată, împodobită cu figura regelui David cîntînd din harpă.²⁵⁵

Al doilea grup este ilustrat înainte de toate printr-o somptuoasă ceașcă, semnalată inițial de Ludwig Reissenberger (*Nr. cat. 62*, Budapesta, colecția Schiffer). Ovaloidă, are opt lobi conturați prin volute, luînd deci forma unor cartușe baroc a căror opulență contrastează nițel cu fragilitatea anselor mici. În centru sînt grupate cu armonioasă îmbelșugare: alune, cireșe, pere, struguri și două mari rodii dintre care una are simburii aparente. Frunze prelungi cu limbul ascuțit și adînc decupat se preling peste rotunjimile poamelor. O pasăre cu aripi fremătînde și cioc

de papagal a poposit pe ramura de rodiu, smulgînd un lujer înflorit a cărui corolă se termină printr-un lung şir de bobite, amintind așa-zisa floare de arun. În partea superioară, virtejuri nebuloase sugerează sumarnori în miniatură. De altfel nici proporțiile fructelor nu sînt întotdeauna corecte, perele apărînd minuscule. Fiziomorfismul tratării semnalează un sentiment viu al naturii, o dragoste pentru suculența fructului copt, figurînd ca un simbol al fertilității. Dar tot acest belșug este organizat într-o cadență armonioasă, concentrică, subliniată de șerpuirile simetrice ale volutelor pline. Toate elementele pledează în favoarea unei încadrări tîrzii, după 1706.

În literatură mai sînt menționate: o ceașcă hexalobă cu fructe și flori (Nr. cat. 81, Budapesta, colecția Donáth), una cu frunze ciocănite și ansele decórate cu mascheroni (Nr. cat. 80, Budapesta, colecția Herzog I), două cu decor de lalele (Nr. cat. 82, Klagenfurt, colecția Brukenthal — Mylius? și Nr. cat. 83, Budapesta, colecția Herzog II).²⁵⁶

Pentru grupul al treilea, Iulius Bielz citează două cești bătute cu nestemate, probabil pietre semiprețioase, fără vreo precizare (Nr. cat. 79, Budapesta, colecția Bánffy și Nr. cat. 84). Cea din urmă coincide cu ceașca Haller (Nr. cat. 84) menționată anterior, decorată cu figurile virtuților, dar și cu peruzele, cristale de rocă și coral.²⁵⁷

După cum am mai avut prilejul să amintim, în Germania pocalele zoomorfe al căror cap se deșuruba, servind ca vase de băut și concomitent ca podoabe pentru mesele de festin aveau o relativ veche tradiție, sub denumirea de *Scherzpokal*. Ospetele pantagruelice, cu risipă de bucate și de băutură, prilejuiseră din secolul al XVI-lea o largă răspîndire a acestor recipiente, păstrate în număr destul de mare, denumite uneori și *Trinkspiel*.

Formele animaliere erau diverse: păsări înfățișînd cocoși, struți, pelicani sau bufnițe.²⁵⁸ Și Hann a creat un asemenea pocal în formă de bufniță (Nr. cat. 86, Budapesta, colecția Wolfner, în depozit la Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 1949. 315), deopotrivă semnalat de Iulius Bielz și de Mihalik Sándor. După cum am mai remarcat leul era o figură predilectă, dar nu mai puțin agreeți erau: ursul, mistrețul, taurul, chiar și grațioasa veveriță. Se pare însă că cele mai frecvente erau acelea în formă de cerb.²⁵⁹

Hann însuși ne-a lăsat un alt vas de băut zoomorf, îndeplinind și rolul decorului de masă, avînd forma unui cerb (Nr. cat. 34, Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 55.420 C.). Este un tînăr căprior cu picioarele foarte zvelte, prelungi, sprijinite pe un fel de soclu din stîncă. În jurul gîtului poartă o zgardă cu nestemate, ochii îi sînt din pietre scumpe și coarnele din coral. Sintetic tratată plastica animalului este suplă, sugestivă, contrastînd volumele pline cu gracilitatea membrelor și

a capului. Tandra jivină de pădure ridică gîtul și botul adulecînd văzduhul, atentă și sperioasă. Silueta i se conturează cu o infinită delicatețe și o expresivitate prin care transpare întreaga sensibilitate a lui Hann. Cea mai elocventă analogie o sugerează o piesă similară de la Stuttgart (Württembergisches Landesmuseum), lucrare nürnbergheză de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Replica este însă mai puțin sensibil interpretată și înlocuiește atitudinea nervos statică printr-o săritură avîntată, parțial contrazisă de inerția torsului alungit.²⁰⁰

Pentru a data cerbul meșterului Sebastian sîntem nevoiți să pornim de la morfologia soclului, de un tip pe care l-am întîlnit în jurul anului 1692, termen *post quem*.

Deși, toate prezumțiile de încadrare a acestei ample categorii de lucrări nedatate se întemeiază strict pe analogiile plauzibile, raportîndu-se la lucrări cert datate, nimic nu se opune unei eventuale infirmări. Considerăm totuși că tentativa de reconstituire cronologică marchează un pas înainte în elucidarea succesiunii acestei opere pe cît de complexă, pe atît de greu de descifrat uneori. Dificultățile rezultă din faptul că ne vedem neconținut obligați a recurge la referiri stilistice cu produsele de argintărie ale unor centre ca: Augsburgul și Nürnbergul a căror evoluție este în genere mai avansată. Decalajele ce survin inevitabil în difuzarea influențelor îngreuiază în mod implicit o încercare ce se cerea totuși hazardată.

VII

Lucrări în discuție

Există în această considerabilă operă a lui Hann — remarcabilă și prin numărul mare al lucrărilor păstrate sau menționate documentar — și câteva piese a căror autenticitate a stîrnit discuții.

Trei dintre acestea sînt patene, corespondentele anafornițelor ortodoxe. Prima, comandată de pastorul Johann Deidric în 1684 (*Nr. cat. 89*, Chirpăr, Biserica evanghelică) este din argint aurit și lipsită de siglă. Are forma circulară cu centrul ușor adîncit, decorat cu petale bogate, striate, adunate în jurul unui miez ușor răsucit. Bordura talerului este încercuită de o ghirlandă din lujere și frunze mișcătoare, interpunctate cu lalele, narcise și specii foioase, relativ stilizate creînd un meandru vegetal, îmbelșugat, condus cu mlădiere. Comparînd aceste motive cu ornamentele vegetale utilizate de Hann înaintea și în jurul datei 1684, analogiile rămîn extrem de labile. Se cuvine de altfel să subliniem că aurul nu a fost un adept exclusiv al acestei ornamentici, dusă pînă la virtuozitate de o serie de alți argintari transilvăneni. Interesul său a fost perpetuu polarizat de tematica figurală, fitomorful constituind mai curînd un adjuvant decorativ, o completare necesară. În sine, argumentul de mai sus n-ar fi însă suficient pentru a infirma ipoteza paternității lui Hann în ceea ce privește patena de la Chirpăr. Contraargumentul rezidă mai curînd în tipologia florilor evident diferită de aceea întîlnită nu numai pe cămile, ci și pe potirele primei etape. De asemenea Hann nu posedă încă la acea dată o atare dezinvoltură interpretativă. Se pare că pentru 1684 ar fi dificil să-i atribuim o atît de spontană și liberă desfășurare, deși firește excepțiile n-ar fi nicicînd imposibile. Nici tehnica nu răspunde întru totul particularităților constatate la lucrările etapei respective. Fără a respinge în mod peremptoriu ipoteza că patena de la

Chirpăr ar putea fi, în ultimă instanță și într-un mod destul de neașteptat, totuși opera lui Hann, ne exprimăm profunda îndoială în acest sens.

Examinarea extrem de atentă a patenei de la Sibiu (*Nr. cat. 49*, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 40/1349), pe care mulți autori au contestat-o, ne-a permis în schimb să ne convingem că poartă imprimată pe revers sigla lui Sebastian Hann, ceea ce îl confirmă pe Victor Roth.²⁶¹ Patena are forma unui discos din argint, în întregime aurit, neted cizelat și avînd drept singură podoabă o cruce gravată pe bordură. Pe dos, în jurul reza-litului creat de fundul talerului se citește inscripția, gravată în minuscule latine, din care aflăm că donatorul era Petrus Schuller și că piesa e datată în 1696. O piesă identică, deosebindu-se în foarte mică măsură ca diametru și ca greutate, datată tot în 1696, constituie donația Ursulei Sifftün (*Nr. cat. 50*, Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 38/1350). De astă dată patena nu are siglă. Cu toate acestea evidența analogiei pledează dincolo de orice argument pentru paternitatea lui Hann.

O a patra piesă discutabilă este cana datată apocrif în 1850, constituind un dar votiv în amintirea Johannei Justinei Guist (*Nr. cat. 90*, Turnișor, Biserica evanghelică). În interiorul capacului este încastrată o medalie, înfățișîndu-l pe arhiducele Matei Maximilian al Austriei și pe consoarta sa. Obiectul se deosebește morfologic de cănila lui Hann; înălțimea depășește diametrul, forma este cilindrică cu o verticalitate accentuată iar toarta diferă, terminîndu-se la partea superioară printr-un cap de delfin. Decorul șarnierei și al butonului, înfățișînd un măr culcat pe frunze, sînt de asemenea deosebite. Corpul cănila este în întregime acoperit cu flori mari ce își înfășoară și își despletesc succesiv petalele capricios conturate, dar nu zdrențuite, diminuînd rolul lujerelor involutate și al frunzelor cu rol subaltern, ceea ce nu se întîmpla la Hann unde exista un echilibru între aceste elemente. Deși supremația motivelor florale permite corelări cu patena de la Chirpăr, aceasta era o lucrare mai rafinată și mai armonioasă. Nimic din cana de la Turnișor — nici forma soclului neîntîlnită la Hann — nu confirmă o înrudire stilistică organică. Apoi, deși pare o lucrare tîrzie nu se acordă cu minuțiozitatea și subtilitatea de care meșterul Sebastian a dat cu prisosință dovadă în ultimele etape de creație. Există o anumită prolixitate de care aurarul, oricît de mult ar fi încărcat contextul figurativ, nu era în stare deoarece avea un simț suveran al compoziției judicios echilibrată. Iată de ce ne surprinde atribuirea lui Victor Roth, cînd analogiile duc mai curînd spre cana lui Lucas Baum de la Brașov, în ceea ce privește factura interpretărilor florale.²⁶²

O ultimă lucrare disputată este citată de Mihalik S.,²⁶³ anume un taler octogonal (Nr. cat. 91, Budapesta, colecția Herzog, dispărut) considerat fals și care a circulat multă vreme în cadrul licitațiilor de obiecte de artă.

Rezultă din cele de mai sus că în fapt există doar trei dintre creațiile ce figurau dubitativ în repertoriul lucrărilor aparținând lui Hann cărora li se poate refuza paternitatea sa, cu menținerea unei vagi rezerve la adresa patenei din Chirpăr.²⁶⁴

Postfață

Prin amploarea și diversitatea unei opere, păstrată într-un volum impresionant și ca atare avînd un caracter edificator, Sebastian Hann este reprezentantul unui moment de apogeu în arta argintăriei transilvănene din secolele XVII—XVIII. Deși epoca sa este ilustrată și de alți numeroși reprezentanți iluștri, îndeosebi de origine brașoveană, faptul nu știrbește caracterul excepțional al contribuției sale artistice.

Pornind de la un stil impregnat de reminiscentele Renașterii ce dobîndise sub influența umanismului un puternic specific laic, favorizînd și adoptarea unor motive de proveniență antică, greco-romană în orfevrăria transilvăneană. Sebastian Hann a abordat o gamă iconografică largă și complexă. Spre deosebire de predecesorii și contemporanii săi care preferau în marea lor majoritate ornamentica vegetală, Hann apare ca un novator consecvent preocupat de teme figurale. Interesul său depășește stadiul reprezentărilor izolate și pe acela al fabulațiilor sumare, realizînd adevărate ansambluri epico-descriptive. Bogăția figurației, susținută de virtuozitatea unei tehnici ce alternează efectele viguroase cu finețea detaliilor, întrece tentativele singulare și mai puțin evolute ale acelor argintari transilvăneni care au abordat același gen.

Modul său de a transpune modelele grafice relevă cu prisosință aportul personal și o anume necesitate de a diversifica replicile și variantele aceleiași teme. Constituind împreună cu ferecăturile brîncovenești partea cea mai spectaculoasă a creației sale, cămile istoriate ale argintarului sibian oferă un larg repertoriu de subiecte, cu personaje multiple și acțiuni abundente, însuflețite de un autentic dramatism. Imaginile sînt puse în valoare de plenitudinea senzualistă a formelor, trădînd înclinarea temperamentală spre fastul baroc. Totuși înrîurirea crescîndă a acestui stil nu se manifestă cu un patetism dezlănțuit și nu alternează aspirația

constantă spre echilibru în construcția scenelor, pe care tendința de concentrare le ferește de primejdia prolixității. Înclinările realiste și forța interpretativă se dezvăluie prin expresivitatea gestică, prin mobilitatea atitudinilor și prin conexiunea psihologică a figurilor. Acestea sînt adesea redată cu o sensibilitate ce trădează prin numeroase accente personale participarea pasionată a artistului. Fondurile peisagistice și exuberanța, uneori jucăușă, a decorului floral confirmă un sentiment al naturii ce se exprimă cu bogăție și ingenuă prospețime.

Subiectele abordate, îndeosebi cele din domeniul laic sînt în genere de mare frecvență în iconografia barocului european. Influențat de arta atelierelor de aurari din Augsburg și din Nürnberg, dar asimilînd și elemente de factură nord-italiană, veneto-lombardă mediate de ambianța artistică sud-germană, Hann se înscrie în fapt pe linia relațiilor tradiționale ale artei transilvănene. Conexiunile stilistice îmbracă însă în domeniul argintăriei o formă mai accentuată prin participarea sa. Împrumuturile se grefează organic pe fondul aborigen pe care imigratul de la Levoča îl asimilase cu desăvîrșire. Departe de a avea un caracter accidental, elementele absorbite demonstrează dimpotrivă o adaptare selectivă și metodică. Înzestrat cu un spirit artistic elastic, de o largă permeabilitate, Hann izbutește a-și însuși în aceeași măsură și tradițiile orfevrăriei bizantino-balcanice și să realizeze în cadrul stilului brâncovenesc joncțiunea acestora cu influențele occidentale. Contribuția sa în această direcție nu este firește unică, dar este una dintre cele mai elocvente.

Însușirile sale, temeinice și statornice, vădînd o neconținută permeabilitate în fața resurselor novatoare și o amplă capacitate de absorbție a celor mai diferite înrîuriri, îi conferă aurarului din Sibiu un loc de certă importanță nu numai în sfera artei românești, ci și în cadrul vast al orfevrăriei europene.

Catalog

Prezentul catalog include toate operele lui Hann existente în colecțiile muzeale sau particulare din țară și din străinătate, de asemenea piesele peremptoriu sau ipotetic dispărute în cursul celor două războaie mondiale, dar cert menționate documentar. Nu cuprinde obiectele citate documentar anterior secolului al XIX-lea, a căror identitate nu poate fi precizată faptic. S-au omis și piesele specificate de unii autori de două ori (în urma unor confuzii), deși reprezintă de obicei una singură, consemnată de noi ca atare. Prin forța împrejurărilor datele muzeografice ale lucrărilor aflate în colecțiile din străinătate sînt incomplete. Catalogul este întocmit după criterii cronologice, încadrînd în intervalele adecvate și piesele pe care am încercat să le datăm. Capitole aparte constituie lucrările nedatabile și cele contestate.

1. Cană cu capac (*Cisnădie*) 1675

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 96/4755.

Argint parțial aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 285 mm.; d.g. 122 mm.; gr. 870 gr.;

fără siglă; datare în 1675 (prin inscripție).

Pe corpul căzii două scene figurale: Cina cea de taină și Răstignirea, despărțite prin cîte un *putto* — hermă. Butonul capacului reprezintă alegoria credinței (*Fides*).

Pe friza soclului inscripția: *Vas S(acrae) Evcharistia(e) Consecratum Pastore. R(everendissimo) D(omino) Christiana(!) Haas C(ibiniensi) Vil(l)ico Andrea Urbani A(e)dituo Petro Schirmero: A(nn)o 1675.*

Istoric: Cisnădie, Biserica evanghelică.

Bibliografie: Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 226, nr. cat. 585, pl. 190. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 39, nr. cat. 28. — Marica,

Cămile istoriate, p. 374 (a se vedea și nota 26). — Mihalik, S., *Hann*, p. 160, nr. cat. I/2.

2. *Cană cu capac (Fleischer) 1675 / 1676*

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 19534/6085 C./1939. Argint parțial aurit, ciocănit, turnat, cizelat, traforat, gravat;

î. 215 mm.; d.g. 140 mm.;

siglă: *S H*; datare în 1675 (prin inscripție), 1675/1676 (prin interpretare).

Pe corpul căzii scena Triumfului; butonul capacului reprezintă un armăsar în interiorul capacului armeziile comitelui Andreas Fleischer.

În interiorul capacului, însoțind armeziile, inscripția: *TENDIT AD ARDVA VIRTVS (A(n)O 1675*. — *ET* (apocrif).

Istoric: Paris, colecția Eduard Tuck (Tuke); Paris, Petit Palais; Budapesta, Iparművészeti Múzeum.

Bibliografie: Fotocopie din colecția Bielz — topită în 1965 —, cu text autograf (a se vedea nota 60). — Marica, *Cămile istoriate*, p. 370 (nota 20), 371—375, fig. 1. — Mihalik, S., *Hann*, p. 158—160, nr. cat. I/1, fig. 1.

3. *Cană cu capac (Semrigger I) 1680*

Dispărută?

Argint parțial aurit, ciocănit, cizelat, turnat, gravat;

î. 240 mm.; d.g. 100 mm.;

siglă: *S H*; datare în 1680 (prin interpretare).

Pe corpul căzii scena Triumfului; butonul capacului reprezintă o figură ecvestră. În interiorul capacului armeziile comitelui Matthias Semrigger.

În interiorul capacului, însoțind armeziile, inițialele: *M(atthias) S(emrigger)*.

Istoric: Viena, colecția baron Ludwig von Rosenfeld; Budapesta, colecția Milka și Max Schiffer.

Bibliografie: Reissenberger, *Hann*, p. 37—38, pl. I, II. — Csányi, *Hann — Goldschmiedewerke*, p. 151 — *Katalog-Kunstgewerbe*, nr. 79. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 33. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 256, 1437/ff. — Marica, *Teme antice*, p. 363—365, fig. 1, 2 — Marica, *Cămile istoriate*, p. 371—373, 375, fig. 2. — Mihalik S., *Hann*, p. 168, nr. cat. I/10.

4. *Cană cu capac (Székely) 1680*

Zlatna, Biserica reformată.

Argint parțial aurit, ciocănit, cizelat, turnat, gravat.

siglă: S H; datat în 1680 (prin inscripție).

Pe corpul căzii flori de ranunculus, vrejuri, frunze stilizate și genii înaripate. Butonul capacului reprezintă un con de pin sau de brad. Pe friza soclului inscripția: SZÉKELY LÁSZLÓ CSINÁLTATTA EZ EDÉNYEKET / A SZ. SZAKRAMENTUMNAK KISZOLGÁLTATÁSÁRA. / EMBER, JÖVENDŐBEN A KINEK KEZEDBEN AKAD, MÁS SZÜKSÉGÉRE NE FORDÍCSAD, HOGY EL / NE VESZ BOLDIZSÁR KIRÁLYLYAL DAN. CAP. V. A. 1680 (sic!).

Bibliografie: Mihalik, J., *Hann*, p. 253—255, fig. 1. — Mihalik, J., *Történeti csoport*, p. 116, 119. — Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 276 — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 40. nr. cat 41. — Mihalik, S., *Hann*, p. 160, 162, nr. cat. I/3.

5. *Potir (Zlatna) 1680*

Zlatna, Biserica reformată.

Argint parțial aurit, turnat, traforat, gravat, cizelat.

siglă: S H; datare în 1680 (prin inscripție).

Talpa lobată, picior piramidal, nod piriform; cupa netedă, panerul traforat. Decor floral (lalele, etc., vrejuri și frunze involutate).

Pe cupă inscripția: 1680.

Istoric: apud Mihalik S.: donator prezumtiv Székely László.

Bibliografie: Mihalik, J., *Hann*, p. 255—256, fig. 2. — Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 276. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 10. — Mihalik, S., *Hann*, p. 185, nr. cat. VIII/2.

6. *Potir (Mănăstirea Dintrunlemn) 1680 — 1682*

București, Muzeul de Artă al R.S.R., nr. inv. 12940/303.

Argint aurit, turnat, ciocănit, traforat, cizelat, gravat;

î. 275 mm.; d.g. 110 mm.; gr. 649 gr.;

siglă: S H; datare în 1680—1682 (prin analogie).

Talpa lobată, picior piramidal, nod piriform; cupa netedă, panerul traforat, decorat cu elemente florale și frunze. Pe cupă inscripția în caractere cirilice: AL SF(INTEI) MĂNĂSTIR(I) DINTRUNLEMNU.

Istoric: Mănăstirea Dintrunlemn (județul Vâlcea).

Bibliografie: *Catalog broderie — argintărie*, p. 27. pl. 30. — Voinescu, *Noi identificări*, p. 40—41, fig. 13. — Marica, *Cămile*

istoriate, p. 366. — Elian, etc. *Inscripțiile medievale*, nr. 987. — Marica, Hann, p. 245. — Nicolescu, *Argintăria*, p. 123, nr. cat. 119, pl. 79. — Mihalik, S., Hann, p. 195, nr. cat. XIV/1

7. Cană cu capac (Ernst) 1680 — 1682?

München, colecția Weinmüller.

Argint parțial aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 270 mm.;

fără siglă; datare în 1680—1682? (prin interpretare).

Pe corpul cunii scena Triumfului și Judecata lui Solomon. Butonul capacului reprezintă o figură ecvestră, decorul șarnierei un vultur cu aripile desfăcute.

Istoric: Viena, colecția baron Ludwig von Rosenfeld; Budapesta, colecția Ernst Vilmos; Viena, colecție particulară.

Bibliografie: Csányi, Hann-Goldschmiedewerke, p. 151. — Divald, Ezüstkiállítás, p. 117. — Bielz, Goldschmiedearbeiten, p. 277. — Katalog-Kunstgewerbe, nr. 81. — Bielz, Sebastian Hann, p. 40, nr. cat. 35. — Kőszeghy, Ötvösjegyek, p. 256, 1437/dd. — Mihalik S., Hann, p. 164, nr. cat. I/6.

8. Pafta de mireasă 1682

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 58180 C.

Argint aurit, zmaralde, almandine, perle, smalt policrom; turnată, filigranată, traforată, forjată, gravată, pietre casetate;

d. 135 mm.;

siglă: S H; datare în 1682 (prin interpretare).

Formă circulară cu decor concentric, alternând cercuri policrome din pietre casetate și perle, cu elemente vegetale decupate și smălțuite; fond de smalt.

Istoric: Budapesta, colecția baron Kohner Jenő; Iparművészeti Múzeum.

Bibliografie: Csányi, Hann mellboglárja, p. 118—119. — Csányi, Hann — Goldschmiedewerke, p. 152. — Bielz, Goldschmiedearbeiten, p. 277. — Katalog — Kunstgewerbe, nr. 331. — Bielz, Sebastian Hann, p. 42, nr. cat. 69. — Deutsche Kunst in Siebenbürgen, p. 159—160. — Kőszeghy, Ötvösjegyek, p. 257, 1437/zz. — Mihalik értekezésének vitája, p. 177—178. — Mihalik, S., Hann p. 181, nr. cat. VII/5.

9. Pocal cu capac (*Armbruster I*) 1680 — 1684

Dispărut?

Argint aurit, turnat, gravat, forjat;

î. 340 mm.;

siglă: S. H; datare în 1680—1684 (prin interpretare).

Pocal cu soclu și capac. Pe corpul recipientului o pereche de îndrăgostiți și doi bărbați în peisaj, gravați. Nodul alcătuit din herme învolute. Butonul capacului reprezintă un trandafir. În interiorul capacului armoariile comitelui Georg Armbruster.

În interiorul capacului, însoțind armoariile, inițialele: G(eorg) A(rmbruster).

Istoric: Viena, colecția baron Ludwig von Rosenfeld; Budapesta, colecția Milka Schiffer.

Bibliografie: Reissenberger, *Hann*, p. 38, pl. III. — Csányi, *Hann — Goldschmiedewerke*, p. 151. — Biely, *Goldschmiedearbeiten*, p. 277. — *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 45. — Biely, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 46. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 255, 1437/u.

10. Pocal cu capac (*Armbruster II*) 1680 — 1684

Klagenfurt, colecția baronei Wilhelmine von Brukenthal-Mylius. (Dispărut?)

Argint aurit, turnat, gravat, forjat;

î. 325 mm.;

siglă: S H; datare în 1680—1684 (prin interpretare).

Pocal cu soclu și capac. Pe corpul recipientului scene de vânatoare gravate. Nodul alcătuit din herme învolute. Butonul capacului reprezintă un trandafir. În interiorul capacului armoariile comitelui Georg Armbruster.

În interiorul capacului, însoțind armoariile, inițialele: G(eorg) A(rmbruster).

Istoric: Viena, colecția baron Ludwig von Rosenfeld.

Bibliografie: Reissenberger, *Hann*, p. 38. — *Katalog — Silberschmiedearbeiten*, p. 185, nr. 999. — Sigerus, *Goldschmiedeaussstellung*, p. 58. — *Katalog — Kunstgewerbe*, p. 46. — Biely, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 45. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 255, 1437/v. — Mihalik, S., *Hann*, p. 172, nr. cat. II/2.

11. *Cană cu capac (Reschner) 1682*

București, Muzeul de Artă al R.S.R., nr. inv. M 1843, G.G. 70129, expusă la Muzeul palatului din Mogoșoaia.

Argint parțial aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 274 mm.; d.g. 112 mm.; gr. 1305 gr.;

siglă: S H; datare în 1682 (prin inscripție).

Pe corpul cunii scena Triumfului și Judecata lui Solomon. Butonul capacului reprezintă o figură ecvestră. În interiorul capacului semn lapidar.

În interiorul capacului, înconjurând semnul lapidar, inscripția: RESCHNER PAVLLUS ANNO 1682.

Istoric: Deva, colecția Barcsay Domokos; Cluj, Muzeul Transilvaniei.

Bibliografie: Bielz, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 40. — Marica, *Cămile istoriate*, p. 375—377, fig. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. — Nicolescu, *Artă veche românească*, p. 27, fig. 56. — Mihalik, S., *Hann*, p. 164—166, nr. cat. I/7.

12. *Cană cu capac (Semrigger II) 1682*

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 97/1364.

Argint parțial aurit, ciocănit, turnat, gravat, cizelat.

î. 250 mm.; d.g. 111 mm.; gr. 1242 gr.;

siglă: S H; datare în 1682 (prin inscripție).

Pe corpul cunii scenele reprezentând Judecata lui Solomon și Vizita reginei de Saba. Butonul capacului reprezintă un leu heraldic. În interiorul capacului armoariile comitelui Matthias Semrigger.

Pe friza de sub capac inscripția: *Die Viel: Ehr: (same) und Tug: (endsame) Fr:(au) Catharina Schermerin, des Weiland Nahmh.(aften) v(nd) w:(ohl) w:(eisen) h:(errn) Matthias Semrigers; vil verdienten: H:(errn) KönigsRichters in Herrman, Stadt: Hinterbli(ebene) Frau: Wittib. Opffert. dieses Werck, der Ehre, Gottes, A(nn)o 1682.*

În interiorul capacului înconjurând armoariile: *Pietas. constanse. Firma. Coronat. (sic!)*

Istoric: Sibiu, Biserica evanghelică.

Bibliografie: Reissenberger, *Kurzer Bericht*, p. 4. — Reissenberger, *K.K.S., Hermannstadt-Sibiu*, 1878, p. 12, pl. 6, 7. — Pulszky, *Jegyzetek*, p. 259—274. — Reissenberger, *Pfarrkirche*, p. 53, pl. 54. — *A magyar ötvösmű — kiállitás*, p. 78, nr. 3. — *Führer. — Goldschmiedausstellung*, p. 49. — *Internationale Ausstellung Nürnberg*, p. 20, nr. 476. — Reissenberger, *Vorlagen*, p. 19 sqq. — Mihalik, J., *Hann*, p. 256. — Sigerus,

Goldschmiedeaussstellung, p. 61. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 132 sq. — Gyárfás, *Nagyszebeni ötvösök*, p. 411, nr. 114. — Ráth, *Iparművészet*, p. 116. — Roth, *Beiträge*, p. 247. — Roth, *Mitteilungen*, III, p. 9—10, fig. XXV. — Rosenberg, *Merkzeichen*, p. 471, nr. 2374/b. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 226—227, nr. cat. 586, pl. 191. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 39, nr. cat. 27. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 254, 1437/a. — Bielz, *Aurari*, p. 27, fig. III/a. — Marica, *Teme antice*, p. 365—367, fig. 3. — Marica, *Cămile istoriate*, p. 376—383, fig. 10. — Mihalik, S., *Hann*, p. 162, 164, nr. cat. I/4, fig. 2. — *Istoria artelor*, p. 196, fig. 350.

13. Potir (Turnișor) 1682

Turnișor, biserica evanghelică.

Argint aurit, turnat, ciocănit, traforat, gravat, cizelat;

î. 237 mm.; d. g. 90 mm.; gr. 376 gr.;

siglă: S H; datare 1682 (prin inscripție).

Talpa lobată, picior piramidal, nod piriform; cupa netedă, panerul traforat cu decor floral.

Pe talpă inscripția: *CALIX IESV CHRI:(sti) ECC(lesi) AE NEP(p)EN-DORF(ensis). Coelit(ibus) Pr(o)auis. 1682 Die 25 Decemb(ris), consecrat(us) (sic!)*.

Bibliografie: Gyárfás, *Nagyszebeni ötvösök*, p. 418. — Rosenberg, *Merkzeichen*, p. 471. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 125, nr. cat. 281, pl. 112/3. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 37, nr. cat. 2. — Mihalik, S., *Hann*, p. 185, nr. cat. VIII/3.

14. Potir (Sibiu) 1684

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. 2570.

Argint parțial aurit, turnat, ciocănit, cizelat, gravat;

î. 274 mm.; d. g. 105 mm.; gr. 520 gr.;

siglă: S H; datare 1684 (prin inscripție).

Talpa lobată, picior piramidal, nod piriform; cupa netedă, panerul decorat cu flori de heliant și capete de putti.

Pe talpă inscripția: *Georgy hauptin Wolleweberin obyt Anno 1684 Die 29 Juni(i). (sic!)*

Bibliografie: Gyárfás, *Nagyszebeni ötvösök*, p. 418, Csányi, *Kehelykiállítás*, p. 131. — Roth, *Stilbeli fejlődés*, p. 20, 58. — Roth, *Mitteilungen* II, p. 24; III, p. 30, pl. XXX. — Roth, *Ötkehely*, p. 163 sq., pl. 2. — *Kehely-kiállítás*, p. 16, nr. 40. — Roth, *Beiträge*, p. 275 sq, pl. LX/2. — Rosenberg, *Merkzeichen*, p. 471. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 124, nr. cat. 278. — Bielz,

Goldschmiedearbeiten, p. 276. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 37, nr. cat. 1. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 254, 1437/b. — Mihalik, S., *Hann*, p. 185, nr. cat. VIII/4. — *Istoria Artelor*, p. 196.

15. *Cană cu capac (Wolfner) 1684*

Budapesta, colecția Wolfner László, în depozit la Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 1942 — 322.

Argint parțial aurit, ciocănit, turnat, gravat, cizelat;

î. 218 mm.; gr. 720 gr.;

siglă: S H; datare 1684 (prin inscripție).

Pe corpul câinii hexagonal, alegoriile a șase virtuți: *Temperantia*, *Patientia*, *Prudentia*, *Caritas*, *Justitia*, *Fides*. Butonul capacului reprezintă alegoria speranței (*Spes*). În interiorul capacului o stemă înfățișând un braț cu o făclie.

În interiorul capacului, însoțind armoariile, inițialele: *MS 1684*.

Istoric: Budapesta, colecția Ernst Vilmos; colecția Müller Lipót; colecția Wolfner Gyula.

Bibliografie: Csányi, *Hann* — *Goldschmiedewerke*, p. 151. — Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 276—277. — *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 82. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 36. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 254, 1437/d. — Mihalik, S., *Hann*, p. 164, nr. cat. I/5, fig. 3.

16. *Cană cu capac (Barcsay) 1684*

Dispărută?

Argint parțial aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

siglă ?; datare în 1684 (prin preluarea mențiunilor documentare unanime).

Pe corpul câinii sînt reprezentate scena Triumfului și Judecata lui Solomon.

Istoric: Deva, colecția Barcsay Kálmán.

Bibliografie: Reissenberger, *Hann*, p. 38. — Mihalik, J., *Hann*, p. 256. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 131. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 38. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 254, 1437/c. — Marica, *Cămile istoriate*, p. 384.

17. *Cristelniță (Arnd) 1685*

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 93/1337.

Argint aurit, ciocănit, turnat, gravat, cizelat;

î. 265 mm.; d.g. 300 mm.; gr. 1600 gr.;

siglă: S H; datare în 1685 (prin inscripție).

Recipientul evazat, decorat cu frunze, volute și flori. Pe fund într-un medalion central scena Botezului. În patru medalioane ovale evangheliștii. Nodul alcătuit din herme involutate.

Pe marginea interioară a recipientului inscripția: GOTT ZV. EHREN DER KIRCHEN ZUM GEBRAUCH DEM N.(amhaften) F.(ürsichtig) W.(eisen) H(ern) VALENT(inus) RÖHRICH WOHLMER(i)T(en) H(ern) BVRGERM;(eister) DER KÖNIGL(ichen) HERRMANSTADT. ZUM GEDÄCHT(nis) LAS(s)ET DIESE TAUFFSCHAAL VERFER-TIGEN DIE TVGEN(d)S(ame) FR:(au) MA(r)GAR(etha) ARNDIN. RELI(us) ANNO 1685 DIE 14 SEPT(embris).

În exterior pe fiecare medalion oval câte un verset: JOH. 3. V. 5: Es sey denn dass Iemand gebohren werde auss dem Wasser und geist so kan er nicht in das Reich gottest komen. — Matth. 28. V. 19: Gehet hin in alle Welt lehrnet alle Völcker Vn(d) taufet sie in nah-men. Des vatters vnd des sohns Vnd des heiligen Geistes. — LVC, 18, V. 16: Lasset die Kindlein Zu mir komen und Wehret ihnen nicht, denn solcher ist das Reich Gottes. — Marc. 16. V. 16: Wer da glaubet Vnd getauft wird der wirdt Seelig. Wer aber nicht glaubet der wird verdamb(t) werden. (sic!)

Istoric: Sibiu, biserica evanghelică.

Bibliografie: Internationale Ausstellung Nürnberg, p. 20, nr. 477. — Katalog-Silberschmiedearbeiten, nr. 56. — Sigerus, Goldschmiedeaussstellung, p. 37. — Roth, Kunstgewerbe, p. 132, 135—136. — Roth, Mitteilungen, II, p. 115—116, pl. XXIII. — Roth, Beiträge, p. 247. — Rosenberg, Merkzeichen, p. 471, 473, nr. 2373 și 2374. — Roth, Goldschmiedearbeiten, p. 233—234, nr. cat. 600, pl. 103. — Bielz, Sebastian Hann, p. 38—39, nr. cat. 20. — K ő s z e g h y, Ötvösjegyek, p. 254, 1437/e. — Mihalik, S., Hann, p. 192, nr. cat. XI/1.

18. Potir (Miercurea-Sibiului) 1 6 8 6

Miercurea-Sibiului, Biserica evanghelică.

Argint aurit, turnat, ciocănit, traforat, cizelat, gravat;

î. 320 mm.; d.g. 120 mm.; gr. 880 gr.;

siglă: S H; datare în 1686 (prin inscripție).

Talpa lobată, picior piramidal, nodul turtit, cu rozete reliefate; cupa netedă înaltă, panerul traforat cu decor floral. Piciorul a fost tăiat și redus la jumătate (aspectul originar la Roth: Beiträge).

Poartă inscripția: IN VSVM SACRVM — SACRO — SANCTAE

COENAE D(omi)NI. N(ost)RI IESV. CHRISTI. COMPARAT(us). EST. HIC. CALIX. PROVENTIB(us). ECCL(esi)AE. MERCVR(iensis) AN(n)O D(omi)NI 1686. (sic!).

Bibliografie: Reissenberger, *Kurzer Bericht*, p. 3. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 90. — Gyárfás, *Nagyszebeni ötvösök*, p. 418. — Roth, *Hann-Werk*, p. 146. — Roth, *Mitteilungen*, I, p. 145 sq.; II, p. 24. — Roth, *Öt kehely*, p. 164, pl. 1, 6. — *Kehely — kiállítás*, p. 21, nr. 81. — Roth, *Stilbeli fejlődés*, p. 20, 58. — Csányi, *Kehelykiállítás*, p. 131. — Roth, *Beiträge*, p. 247, 276. pl. LX/3, LXI/2. — Rosenberg, *Merkzeichen*, p. 471. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 126, nr. 283. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 37, nr. cat. 3. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 254, 1437/f. — Mihalik, S., *Hann*, p. 185—186, nr. cat. VIII/5, fig. 14.

21. Pocal cu capac (Cluj) c. 1688 — 1690

Dispărut.

Argint parțial aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 195 mm.;

siglă ?; datare între 1686—1690 (prin analogie).

Recipientul decorat cu alegoriile a opt virtuți: *Temperantia*, *Patientia*, *Prudentia*, *Caritas*, *Justitia*, *Fides*, *Spes* și *Fortitudo*. Decor floral: garoafe, heliant, ranunculus. Armoarii „de alianță”.

În jurul armoariilor inscripțiile: *Maczkási Anna*, *Felvinczi Miklós*.

Istoric: Cristurul-Secuiesc, Biserica reformată; Cluj, Dioceza calvină.

Biografie: Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 277. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 39, nr. cat. 23. — Mihalik, S., *Hann*, p. 180, nr. cat. V/3.

20. Candelă (Zmaranda Cantacuzino) 1687/1688

București, Muzeul de Artă al R.S.R., nr. inv. 1387 Tez., expusă la Muzeul palatului din Mogoșoaia.

Argint aurit, ciocănit, traforat, cizelat, gravat;

î. 420 mm.; d.g. 135 mm.; gr. 2532 gr.;

siglă: *S H*; datare în 1688 (prin inscripție), în 1687/1688 (prin interpretare).

Decor din vrejuri, frunze și flori traforate; vulturul heraldic cu două capete al Cantacuzinilor. Atârnată de trei lanțuri.

Poartă inscripția în caractere chirilice: + АСѢАСТѢ САНДИЛѢ ІАСТЕ ФАКУТѢ ШІ ДАТѢ ДЕ ПОМЕАНѢ ДЕ РѢПОСАТА ДОАМНА ЗМАРАНДА ЛА СВ(Ѧ)НТА МѢНѢСТІРЕ СѢРІНДАРІУЛ, ЛУНА МАІУ 20, 7196.

Istoric: București, Mănăstirea Sărindar.

Bibliografie: Tocilescu: *Catalogul Muzeului Național*, p. 148—149. — Voinescu, *Tezaur*, p. 83, fig. 23. — Popa, *Mogoșoaia*, p. 34. — Nicolescu, *Siebenbürgische Goldschmiede*, p. 53. — Marica, *Cămile istoriate*, p. 366. — Elian, etc., *Inscripțiile medievale*, nr. 695. — *Rumanian art treasures*, p. 37, nr. cat. 44, pl. 39. — Marica, *Hann*, p. 245. — Nicolescu, *Argintăria*, p. 249, nr. cat. 277, pl. 191. — Mihalik, S., *Hann*, p. 195, nr. cat. XIV/2, fig. 21. — *Istoria Artelor*, p. 96, fig. 153.

21. *Pocal cu capac (Cluj) c. 1688—1690*

Cluj, Biserica unitariană, nr. inv. 607.

Argint aurit, forjat, ciocănit, cizelat, punctat;

î. 342 mm.; d.g. 124 mm.; gr. 770 gr.;

siglă: S H; datare cam între 1688—1690 (prin analogie).

Piciorul scurt (a fost tăiat), recipientul decorat cu frunze de acant stilizate, butonul capacului alcătuit dintr-un buchet floral incomplet. Poartă inscripția: 1780 (apocrif), reprezentînd probabil anul donației.

Piesă inedită.

22. *Ciboriu cu capac (Amnaș) 1689*

Amnaș, Biserica evanghelică.

Argint aurit, turnat și șlefuit.

î. 66 mm.; d.g. 71 mm.; gr. 95 gr.;

siglă: S H; datare în 1689 (prin inscripție).

Are forma unei pixide cilindrice cu capacul plat; crucea capacului adăugată în 1914.

Pe marginea superioară a pixidei inscripția: DEO ATQ(ue) VSIB(us) ECCL(esiae) OMLASCH(ensis) MICHAEL AGNETHLER PATRI(a)E CIBIN(iensis) T(unc) T(emporis) PRA(e)FATA(e) ECCL(es)A(e) ANTISTES INDIG(nus) SACRVM ESSE VOLVIT. A(nn)O 1689 IPSO FESTO PASCHATO(!)S.

Bibliografie: Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 194, nr. cat. 481, pl. 162/5. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 19. — Mihalik, S., *Hann*, p. 192, nr. cat. X/4.

23. *Căldărușă (Teleki) 1689*

Dispărută.

Argint ciocănit, gravat;

î. 127 mm.; d.g. 180 mm.;

siglă: *S. H*; datare în 1689 (prin inscripție).

Formă hemisferică, pe trei piciorușe arcuite. Recipientul cu minier, decorat cu briuri concentrice incizate. Armoariile cancelarului Teleki Mihály și ale soției sale.

Armoariile însoțite de următoarele inscripții: *SV(m) COM(itis) MI-CHAE(L)is) TELEKI CEL(ssissimi) PRIN(cipis) TRAN(ssilvaniae) IN-TI(mi) CON(siliarii) CO(mitis) (Comitatum) MAR(maros) ET THO(rda) ARCI(bus) HVS(t) ET KOVAR DISTRICTVSQV(e) EIVS(S)V(p)R(emi) CAP(itanei) (et uxori suae) VE(e)R IVDIT ANNO DOMINI 1689. (sic!).*

Istoric: Budapesta, colecția familiei Teleki; Ernst Múzeum, vîndută la licitație.

Bibliografie: Mihalik, S., *Hann*, p. 184, nr. cat. VII/11.

24. Ciboriu (Sibiu) după 1690

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 98/1324.

Argint ciocănit, boselat, cizelat, turnat, gravat;

î. 200 mm.; d.g. 120 mm.; gr. 352 gr.;

fără siglă; datare după 1690 (prin analogie și interpretare).

Socul evazat, îngustîndu-se în sus. Piciorul alcătuit din figura unui *putto* care susține recipientul decorat cu ove boselate, alternînd cu medalioane florale. În centru scena reprezentînd Samariteanul milostiv. Capacul pierdut.

Istoric: Sighișoara, colecția Soterius von Sachsenheim.

Bibliografie: Roth, *Kunstgewerbe*, p. 138, pl. XIV/2. — Roth, *Mitteilungen*, I, p. 142. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 41, nr. cat. 49. — Mihalik, S., *Hann*, p. 192, nr. cat. X/3.

25. Cană cu capac (Luna-de-Jos) 1690 — 1694?

Luna-de-Jos, Biserica reformată.

Argint aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 163 mm. (fără capac); d.g. 111 mm.; gr. 1500 gr.;

siglă: *S H*; datare în 1690—1694? (prin analogie).

Pe corpul cunii scenele Triumfului și Judecării lui Solomon. În interiorul capacului Avram și Isac în drum spre muntele Moria. Butonul capacului care reprezenta o figură ecvestră s-a pierdut.

Istoric: Donația cancelarului Mihail Teleki (?).

Bibliografie: Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 277. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 43. — Darkó, *Református egyház*,

p. 15. — Marica, *Cămile istoriate*, p. 383—386, fig. 11, 12, 13. — Mihalik, S., *Hann*, p. 168, 170, nr. cat. I/14.

26. *Cană cu capac (Dăbica) 1690 — 1694?*

Dispărută?

Argint parțial aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 203 mm.; d.g. 110 mm.;

siglă: *SH*; datare în 1690—1694? (prin analogie).

Pe corpul cunii scena Triumfului și Judecata lui Solomon. În interiorul capacului o scenă similară cu Jertfa lui Avram (cele două personaje în drum spre muntele Moria).

Istoric: Dăbica, colecția Nagy Lajos.

Bibliografie: Mihalik, J., *Hann*, p. 256. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 39. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 256, 1437/cc. — Marica, *Cămile istoriate*, p. 384. — Mihalik, S., *Hann*, p. 170, nr. cat. I/15.

27. *Plachetă (Zichy) 1690 — 1694?*

Dispărută.

Argint ciocănit, cizelat, gravat;

siglă ?; datarea în 1690—1694? (prin analogie).

Reprezenta scena cu Vizita reginei de Saba.

Istoric: Budapesta, colecția contelui Zichy Ferenc.

Bibliografie: Mihalik, J., *Hann*, p. 256. — Sigerus, *Jahresbericht*, p. XII. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 42, nr. cat. 68. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 257, 1437/xx. — Mihalik, S., *Hann*, p. 180, nr. cat. VII/1.

28. *Sfeșnic (Franckenstein I) 1691*

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 91/1335.

Argint parțial aurit, ciocănit, turnat, decupat, cizelat, gravat;

î. 680 mm.; gr. 2094 gr.;

siglă: *SH*; datare în 1691 (prin inscripție).

Socul trepied decorat cu frunze involutate, herme, corole (lalele, bujori) și trei îngerași înaripați ținând biciul, cuiele, lancea și buretele. În medalioane ovale: portretul comitelui, armoariile sale și ale soției. Pe partea inferioară inscripția: *VALENTINUS FRANCK CELsIS(imi) D(omi)NI D(omi)NI PRINCIP(is) TRAN(ssilvani)AE CoNs(iliarius) INTIM(us) NATIONIS (que) SAXONICAE COMES CONFIRMAT(us) AC CIVIT(a)TIS CIBINIENS(is) IUDEX REGIVS. MARGARETA CLOCKNERIN 1691.*

Istoric: Sibiu, biserica evanghelică.

Bibliografie: Sigerus, *Goldschmiedeaussstellung*, p. 57. — Katalog — *Silberschmiedearbeiten*, nr. 60. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 132, 136, pl. XIV/1. — Roth, *Beiträge*, p. 247. — Rosenberg, *Merkmale*, p. 472, nr. 2373/h. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 266, nr. cat. 803, pl. 197/1. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 39, nr. cat. 25. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 254, 1437/g. — Mihalik, S., *Hann*, p. 192, 194, nr. cat. XII/1.

29. *Sfeșnic (Franckenstein II) 1691.*

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 92/1336.

Argint parțial aurit, ciocănit, turnat, decupat, cizelat, gravat;

î. 685 mm.; gr. 2064 gr.;

siglă: S H; datare în 1691 (prin inscripție).

Socul trepid, decorat cu frunze învolutate, herme, corole (lalele, bujori) și trei îngerași înaripați ținând crucea, scara și sceptrul de trestie. Portret și armoarii.

Pe partea inferioară inscripția: VALENTINUS FRANCK, CELSISs(imi) D(omi)NI D(omi)NI PRINCIP(is) TRA(nssilvani)AE CoNS(iliarius) IN-Tim(us) NATIONIS (que) SAXoNICAE CoMES CoNFIRMAT(us) AC CIVIT(a)TIS CIBINIENS(is) IUDEX REGI(us). — MARGARETA CLOCKNERIN 1691.

Istoric: Sibiu, Biserica evanghelică.

Bibliografie: Sigerus, *Goldschmiedeaussstellung*, p. 57. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 132, 136. — Roth, *Beiträge*, p. 247. — Rosenberg, *Merkmale*, p. 472 nr. 2374/h. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 266, 267, nr. cat. 804. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 39, nr. cat. 26. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 254, 1437/h. — Mihalik, S., *Hann*, p. 192, 194, nr. cat. XII/2.

30. *Ciboriu cu capac (Sibiu) c. 1692 (ante quem)*

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 34/1332.

Argint aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 210 mm.; d.g. 165 mm.; gr. 671 gr.;

siglă: S H; datare cam în 1692 (ante quem, prin analogie).

Socul circular, nodul dintr-un mănunchi de volute, cupa decorată floral. În centru Cina cea de taină. Capacul cu decor floral. Butonul capacului reprezintă alegoria credinței (*Fides*).

Istoric: Sibiu, Biserica evanghelică.

Bibliografie: Reissenberger, K.K.S., II, Hermannstadt — Sibiu, 1879, p. 25, 26, pl. 15, 16. — Sigerus, *Goldschmiedeaussstellung*, p. 60 sq. — Katalog — *Silberschmiedearbeiten*, nr. 992. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 247, 132, 135. — Roth, *Mitteilungen*, I, p. 6, pl. VII. — Roth, *Beiträge*, p. 247. — Rosenberg, *Merkzeichen*, p. 472, k. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 190—191, nr. cat. 469, pl. 157/1. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 17. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 256, 1437/z. — Mihalik, S., *Hann*, p. 190, 192, nr. cat. X/2.

31. *Ciboriu cu capac (Cisnădie) 1692.*

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 35./4753.

Argint aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 237 mm.; d.g. 160 mm.; gr. 538 gr.;

siglă: S H; datare în 1692 (prin inscripție).

Socul circular, nodul dintr-un mănunchi de volute, cupa decorată floral. În centru Rugăciunea pe Muntele Măslinilor. Butonul capacului reprezintă alegoria credinței (*Fides*).

Pe marginea superioară a capacului inscripția:

LEGATUM STEPHANI SCHMIED HELT(ensis) CURATUM ET PRE-
TIO AUCTIONUM A CONJUGE MARGARETHA AN(n)O 1692.

Istoric: Sibiu, Biserica evanghelică.

Bibliografie: Roth, *Kunstgewerbe*, p. 132. — Roth, *Beiträge*, p. 247. — Rosenberg, *Merkzeichen*, p. 473, t. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 190, nr. cat. 468, pl. 157/2. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 18. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 256, 1437/aa. — Mihalik, S., *Hann*, p. 190, nr. cat. X/1, fig. 16.

32. *Potir (Dobîrca) 1692.*

Dobîrca, Biserica evanghelică.

Argint aurit, ciocănit, turnat, traforat, cizelat, gravat;

î. 318 mm.; d.g. 128 mm.; gr. 742 gr.;

siglă: S H; datare în 1692 (prin inscripție).

Talpa lobată, picior piramidal, nodul elipsoidal cu rozete în relief; cupa netedă în formă de clopot, panerul traforat, cu decor floral și friză de fleroane.

Pe talpă incipția: *Legatum, quod in usum s(acrae) Coenae suiq(ue) memoriam, clar(issimus) Domin(us) D(ecanus) Andreas Czeki(us) Past(or) Dobr(icensis) obtulit An(no) 1692 Die 12 May.*

Bibliografie: Gyárfás, *Nagyszebeni ötvösök*, p. 418. — Roth, *Mitteilungen*, I, p. 145; II, p. 24. — Roth, *Stilbeli fejlődés*, p. 21,

58. — Roth, *Öt kehely*, p. 164, pl. 3. — *Kehely — kiállítás*, p. 17, nr. 42. — Roth, *Beiträge*, p. 247, 276, pl. LXI/1. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 120—121, nr. cat. 271. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 4 — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 255, 1437/i. — Mihalik, S., *Hann*, p. 186, nr. cat. VIII/6.

33. *Taler cu soclu (Bánffy) c. 1692*

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum.

Argint aurit, ciocănit, cizelat, turnat, gravat;

î. 257 mm.;

siglă: ?; datare cam în 1692 (prin analogie).

Ceașcă polilobă cu decor boselat și flori dispuse în jurul scenei centrale reprezentând Vizita reginei de Saba. Tijă de coral. Soclul circular.

Istoric: Budapesta, colecția Bánffy.

Bibliografie: Pulszky—Radisics, *Chefs d'oeuvre*, p. 34. — Sigerus, *Jahresbericht*, p. X. — *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 240. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 41, nr. cat. 50. — Mihalik, S., *Hann*, p. 174, nr. cat. IV/2, fig. 9.

34. *Decor de masă (Căprior) după 1692*

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 55. 420. C.

Argint aurit și coral; turnat, cizelat, gravat;

î. 460 mm.;

siglă: *SH*; datare după 1692 (prin analogie și interpretare).

Are forma unui căprior modelat în *ronde-bosse*, coarnele din coral și zgarda bătută cu nestemate.

Istoric: Budapesta, colecția baron Jósika Samu.

Bibliografie: Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 277. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 42, nr. cat. 64. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 256, 1437/hh. — Mihalik, S., *Hann*, p. 182, nr. cat. VII/10.

35. *Recipient pentru condimente 1690—1699*

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 334 — 1949.

Argint parțial aurit, turnat, ciocănit, decupat, cizelat, forjat;

î. 150 mm.; d.b. 100 mm.;

siglă: *SH*; datare între 1690—1699 (prin analogie și interpretare).

Dublu soclu boselat, avînd drept tijă figura unui legionar roman care

susține recipientul de forma unei scoici, divizat în trei, acoperit cu căpăcele individuale.

Bibliografie: Mihalik, S., *Hann*, p. 182, nr. cat. VII/8, fig. 13.

36. *Ceașcă polilobă (Kaiserslautern) 1690 — 1699*

Dispărută?

Argint, ciocănit, cizelat, gravat;

siglă: ? datare între 1690—1699 (prin analogie).

Formă elipsoidală, lobată, în medalionul central cu figura unui Bachus tânăr șezând pe butoi. Fond de peisaj schițat.

Istoric: Kaiserslautern, Pfälzisches Gewerbemuseum.

Bibliografie: *Katalog — Silberschmiedearbeiten*, nr. 998. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 135, pl. VIII/2. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 41, nr. cat. 57. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 257, 1437/qq. — Mihalik, S., *Hann*, p. 175, nr. cat. V/4.

37. *Plachetă cu portretul Franckenstein 1691 — 1697.*

Budapesta, Iparművészeti Múzeum.

Argint ciocănit, cizelat, gravat;

siglă: ? datare între 1691—1697 (prin analogie și interpretare).

Medalion oval în care se înscrie portretul comitelui Valentin Franck von Franckenstein, ciocănit în relief.

Istoric: Budapesta, colecția Fehér István.

Bibliografie: Mihalik, S., *Hann*, p. 180, nr. cat. VII/3.

38. *Medalioanele de pe cabinetul Franckenstein 1691 — 1697*

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum.

Argint ciocănit, cizelat, gravat;

siglă: ? datare în 1691—1697 (prin analogie și interpretare).

Două medalioane ovale: unul decorat cu armoariile, celălalt cu portretul comitelui Valentin Franck von Franckenstein, aplicate pe un cabinet din lemn de nuc.

Istoric: Budapesta, colecția Teleki János.

Bibliografie: *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 7. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 42, nr. cat. 71. — Mihalik, S., *Hann*, p. 180, nr. cat. VII/2.

39. *Potir (Rușcior) 1692 — 1700*

Rușcior, Biserica evanghelică.

Argint aurit, turnat, ciocănit, decupat, cizelat, gravat;

î. 269 mm.; d.g. 110 mm.; gr. 515 gr.;

siglă: *S H*; datare între 1692—1700 (prin analogie și interpretare).

Talpa lobată, picior piramidal, nodul turtit cu rozete în relief. Cupa netedă, panerul decupat cu decor floral, frunze și fructe.

Bibliografie: Gyárfás, *Nagyszombati ötvösök*, p. 418. — Roth, *Mitteilungen*, I, p. 145; II, p. 24. — Roth, *Öt kehely*, p. 160 sq., pl. 4. — *Kehely-kiállítás*, p. 39, nr. 133. — Roth, *Stilbeli fejlődés*, p. 51, 58. — Csányi, *Kehelykiállítás*, p. 131. — Roth, *Beiträge*, p. 247, 274 sq., pl. LX/1. — Rosenberg, *Merkzeichen*, p. 471. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 126, nr. cat. 282, fig. 56 (în text). — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 9. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 255, 1437/x. — Mihalik, S., *Hann*, p. 188, nr. cat. VIII/11.

40. *Pahar nupțial (Bethlen I) 1693*

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 1939. 31. Argint cu urme de poleire; decor punctat cu roțița zimțată;

î. 195 mm.; d.g. 130 mm.;

siglă: *S H*; datare în 1693 (prin inscripție).

Formă tronconică, galba ușor concavă, evazată spre gură, armoriile „de alianță” ale lui Nicolaus de Bethlen și ale Iuliei Rédei.

Armoriile însoțite de inscripția: *NICOL(AUS) DE BETHLEN CON(SILIARIUS) ET CAN(CELLARIUS) REG(IUS) COM(ITATUS) M(ARMAROSIENSIS) C(OMES) E(T) I(N) HUST C(APITANEUS) S(UPREMUS) — IULIA REDEI — PRO SPONSA BARBARA BETHLEN ANNO 1693.*

Istoric: Budapesta, Ernst Múzeum, licitație.

Bibliografie: Mihalik, S., *Hann*, p. 173, nr. cat. III/5.

41. *Pahar nupțial (Bethlen II) 1693*

Dispărut?

Argint, decor punctat cu roțița zimțată;

î. 190 mm.; d.g. 130 mm.;

siglă: *S H*; datare în 1693 (prin inscripție).

Formă tronconică, galba ușor concavă, evazată spre gură, armoriile „de alianță” ale lui Nicolaus de Bethlen și ale Iuliei Rédei.

Armoariile însoțite de inscripția: NICOL(AUS) DE BETHLEN CON(SILIARIUS) ET CAN(CELLARIUS) REG(IUS) COM(ITATUS) M(ARMAROSIENSIS) C(OMES) E(T) I(N) HUST C(APITANEUS) S(U-PREMUS) — IULIA REDEI — PRO SPONSA BARBARA BETHLEN ANNO 1693.

Istoric: Budapesta, colecția Kállay Benjámín.

Bibliografie: Mihalik, S., *Hann*, p. 173, nr. cat. III/6.

42. *Pahar (Herzog) 1693?*

Dispărut?

Argint, decor punctat cu roțița zimțată;

siglă: S H; datare în 1693? (prin analogie).

Istoric: Budapesta, colecția baron Herzog Mór Lipót.

Bibliografie: Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 255, 1437/j. — Mihalik, S., *Hann*, p. 172, nr. cat. III/4.

43. *Ferecătură de evangheliar (Brâncoveanu I) 1693*

București, Muzeul de Artă al R.S.R., nr. inv. 291—6646/433 — Tp. 28, expusă la Muzeul palatului din Mogoșoaia.

Argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat;

î. 320 mm.; l. 220 mm.; gr. 1254 gr.;

siglă: S H; datare în 1693 (după tipăritură).

Pe avers în medalion central scena Anastasis, cei patru evangheliști, scene paralele din Vechiul și din Noul Testament. Pe revers Răstignirea, ciclul Patimilor și Adormirea Maicii Domnului. Fond peisagistic și elemente arhitectonice.

Istoric: București, Mitropolia Ortodoxă română căreia i-a fost donată de Constantin Brâncoveanu.

Bibliografie: Tocilescu, *Catalogul Muzeului Național*, p. 148—149. — Iorga, *Arginturile*, p. 100, 101, 108, 109. — Voinescu, *Tezaur*, p. 80, fig. 25. — Popa, *Mogoșoaia*, p. 34. — Nicolescu, *Siebenbürgische Goldschmiede*, p. 53, 54, fig. 9. — Marica, *Cămile istoriate*, p. 366. — Marica, *Hann*, p. 245. — Nicolescu, *Argintăria*, p. 305, nr. cat. 351, fig. 244. — Mihalik, S., *Hann*, p. 196, nr. cat. XIV/3.

44. *Ferecătura cupei din corn de rinocer (Franckenstein) 1694.*

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T. 95/1372.

Corn de rinocer într-o ferecătură din argint aurit, turnat, cizelat, gravat;

î. 80 mm.; d.g. 99. mm.; gr. 248 gr.;
fără siglă; datare în 1694 (prin inscripție).

Suport trepied alcătuit din piciorușe sferice, fructiforme, pe fund un medalion circular reprezentînd un rinocer.

Bordură de argint în jurul gurii, cu inscripția:

MARTIAL : NVPER IN AVSONIA DOMINI SPECTATVS, ARENA
HIC ERIT ILLE TIBI CVI PILA THAUREVS ERAT 1694. —
V(alentinus) F(ranck) I(udex) R(egius).

Bibliografie: Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 237, nr. 607. —
Bielz, *Sebastian Hann*, p. 41, nr. cat. 52. — Bielz, *Aurari*, p. 28,
fig. 24. — Marica, *Cupa din corn de rinocer*, p. 119 sqq., fig.
1—4, — Mihalik, S., *Hann*, p. 173, nr. cat. III/7.

45. Vas pentru ghimbir (Eszterházy) c. 1694.

Budapesta, Iparművészeti Múzeum.

Argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat, turnat;

î. 180 mm.;

siglă: S H; datare cam în 1694 (prin analogie).

Corpul cilindric pe patru suporturi sferice, fructiforme. Decorat cu 8
medalioane alungite în care sînt reprezentate virtuțile.

Deasupra fiecărei figuri inscripția: CARITAS — JUSTITIA — FIDES
— SPES — FORTITUDO — TEMPERA(NTIA) — PATIENTIA —
PRUDEN(TIA).

Istoric: Provine din colecția Eszterházy.

Bibliografie: Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 276. — Bielz, *Se-
bastian Hann*, p. 39, nr. cat. 21. — Mihalik, S., *Hann*, p. 178,
nr. cat. VI/1, fig. 11.

46. Cană cu capac (Spitzer — Tószeghy) 1694 — 1697?

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 19 — 1947.

Argint parțial aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 245 mm.;

siglă: S H; datare în 1694—1697? (prin analogie și interpretare).

Pe corpul cîinii scena Triumfului și Judecata lui Solomon, pe soclu
și capac măști de putti și decor floral; butonul capacului alcătuit
dintr-o rodie plesnită.

Istoric: Paris, colecția Spitzer; Budapesta, colecția Tószeghy Richard.

Bibliografie: Chevalier—Mannheim, *Catalogue des Objets
d'Art*, p. 150, nr. 1772, pl. XLVI, — *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 80.
— Bielz, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 34. — Kószeghy, Öt-

vösjegyek, p. 256, 1437/ee și gg (obiectul este prezentat greșit ca două lucrări distincte). — *L'Art de Hongrie*, nr. 166, fig. 61. — Füle p, etc., *Magyarországi művészet*, II, fig. 422. — Mihalik, S., *Hann*, p. 171, nr. cat. I/17.

47. *Potir (Cluj) 1695*

Cluj, Biserica evanghelică.

Argint aurit, turnat, ciocănit, decupat, gravat, cizelat;

î. 217 mm.; d.g. 90 mm.; gr. 320 gr.;

siglă: *S H*; datare în 1695 (prin inscripție).

Talpa lobată, piciorul piramidal, nodul turtit; cupa netedă, panerul traforat cu decor floral, frunze și fructe.

Pe talpă inscripția: *Am: h: (eiligen) Oster: Tage Gott undt der Euan-gelis(c)hen Kirchen in: Clausenburg: Zu Ehren Geopfert von Johann Bokoss 1695. (sic!)*

Bibliografie: Gyárfás, *Nagyszebeni ötvösök*, p. 418. — Rosenberg, *Merkzeichen*, p. 471. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 124, nr. cat. 279, pl. 111. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 5. — Mihalik, S., *Hann*, p. 186, nr. cat. VIII/7.

48. *Potir (Gîrbova I) 1696*

Gîrbova, Biserica evanghelică.

Argint aurit, turnat, ciocănit, decupat, gravat, cizelat;

î. 205 mm.; d.g. 86 mm.; gr. 300 gr.;

siglă: *S H*; datare în 1696 (prin inscripție).

Talpa lobată, picior piramidal, nodul turtit decorat cu rozete în relief; cupa netedă, panerul traforat, cu flori de heliant și frunze simetric involutate.

Pe talpă inscripția: *Gott undt der Christlichen Kirchen zu Ehren in Vhrbegen geopfert von Michael Czeck 1696.*

Bibliografie: Reissenberger, *Kurzer Bericht*, p. 3. — Gyárfás, *Nagyszebeni ötvösök*, p. 418. — Roth, *Beiträge*, p. 247, 277 sq, pl. LXI/3. — Rosenberg, *Merkzeichen*, p. 471. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 127, nr. cat. 285, pl. 112/2. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 6. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 255, 1437/k. — Mihalik, S., *Hann*, p. 186, nr. cat. VIII/8.

49. *Patenă (Schuller) 1696*

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T 40/1349.

Argint aurit, decupat dintr-o placă ciocănită, șlefuită, gravată;

d. 198 mm.; gr. 275 gr.;

siglă: *S H*; datare în 1696 (prin inscripție).

Formă circulară, cu fundul ușor adâncit, bordura evazată; decor: o cruce gravată.

Pe revers inscripția: *Gott zu Ehren Geopffert von Petrus Schuller 1696. (sic!)*

Istoric: Sibiu, Biserica evanghelică.

Bibliografie: Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 260, nr. cat. 773, desen pl. 255/10. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 14. — Mihalik, S., *Hann*, p. 190, nr. cat. IX/2 (nr. inv. inversat).

50. *Patenă (Sifftün) 1696*

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. T 38/1350.

Argint aurit, decupat dintr-o placă ciocănită, șlefuită, gravată; d. 204 mm.; gr. 251 gr.;

fără siglă; datare în 1696 (prin inscripție).

Formă circulară cu fundul ușor adâncit, bordura evazată; decor: o cruce gravată.

Pe revers inscripția: *Gott zu Ehren opfert Ursula Sifftün 1696.*

Istoric: Sibiu, Biserica evanghelică.

Bibliografie: Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 261, nr. cat. 774, desen pl. 255/2. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 15. — Mihalik, S., *Hann*, p. 190, nr. cat. IX/3 (nr. inv. inversat).

51. *Pandativul și colanul Franckenstein 1697 (ante quem)*

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. Orn. Jank. 133.

Argint ciocănit, cizelat, gravat; smalt policrom; rubine casetate, perle; pandativul: î. 56 mm.; d. 43 mm.; gr. 27 gr.;

fără siglă; datare în 1697 (*ante quem*, prin interpretare).

Pandativ oval cu portretul comitelui Valentin Franck von Franckenstein, în cadru decorat cu smalt policrom; pe revers armoariile comitelui; trei pandelocuri din perle (una pierdută). Colanul compus din 24 rubine casetate.

Istoric: Budapesta, colecția Jankovich Miklós.

Bibliografie: *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 377. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 42, nr. cat. 70. — Alcsuti, *Ékszerek*, p. 24. — Mihalik, S., *Hann*, p. 181, nr. cat. VII/4.

52. *Cană cu capac (Franckenstein I) 1697*

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 261/2 — 1874.

Argint aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

i. 295 mm.; d.g. 160 mm.;

siglă: ?; datare în 1697 (prin inscripție).

Pe corpul căzii scenele reprezentând sacrificiul lui Marcus Curtius, Cresus grațiat de Cirus și supliciul lui Perillus. Butonul capacului e alcătuit dintr-o figură ecvestră. În interiorul capacului armoarile Franckenstein. Pe friza soclului și pe friza de sub capac în dreptul fiecărei scene aferente inscripțiile:

DULCE ET DECORUM EST PRO PATRIA MORI

Der CURTIUS zu Rom will ein Exempel geben

Und stürzt sich in die Grufft dass seine Nechsten leben.

MALUM CONSILIUM CONSULTORI PESSIMUM

Die erdachte Marter Prob mus PERILLUS erst bestehen

Welches Urtheil PHALARIS recht und weislich lest ergeben.

CONTRAHE VENTO NIMIUM SECU(N)DO TURGIDA VELA

Des Solons weiser Spruch hat CROESO recht bedeutet

Des Glückes Unbestand und Cyri Sinn gebeuget.

Pe fundul căzii inscripția:

*O HOMO MANDATUM IOVAE SERVARE MEMENTO
NON CONCUPISCES POENA PERENNIS ERIT.*

Adde Deut: Caput 28, vers. 25 et seq.

VALENTINUS FRANCK DE FRANCKENSTEIN

Illustr. Gubernii Regii In Tran(silva)nia Consiliarius

*Intimus: Nationis Saxonicae Comes confirmatus ac Civitatis Judex
Regius*

NEPOTI SUO VALENTINO

Heermannstad ist durch der Kunst dieses Meister Augsburg worden.

Lebe lang Sebastian Hann. In werther Menschen

Orden, V.(alentinus) F.(ranck) J.(udex) R.(egius) 1697.

Istoric: Sibiu, colecția baron Samuel von Brukenenthal; Graz, colecția baron Franz von Mylius.

Bibliografie: Reissenberger, Hann, p. 39, 40, pl. V, VI, VII.

— Katalog — Kunstgewerbe, nr. 78. — Bielz, Sebastian Hann,

p. 39, nr. cat. 29. — Sievert, *Hann*, p. 29. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 255, 1437/l — Marica, *Teme antice*, p. 367—370, fig. 4, 5, 6. — Marica, *Cămile istoriate*, p. 386—388, fig. 14. — Marica, *Hann*, p. 246, 248. — Mihalik, S., *Hann*, p. 167, 168, nr. cat. I/9, fig. 4, 5.

53. *Cană cu capac (Franckenstein II) 1697*

Dispărută?

Argint aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 270 mm.; d.g. 120 mm.;

siglă: ?; datare în 1697 (documentar și prin interpretare).

Pe corpul căinii scenele reprezentînd: Isprăvile lui Hercule, Arderea Troiei, Monstruoasa Tullia. În interiorul capacului scena cu Cimon și Pero. Butonul capacului este alcătuit dintr-o figură ecvestră.

Pe friza de sub capac inscripția:

HERCULIS HIC VIRTUS: MONSTRUOSAE TULLIA FAMAE ET VANA AENEAE GRATIA NOMEN HABET.

Pe friza de peste soclu, în dreptul fiecărei scene aferente inscripțiile:

ANCHISEN muss der Sohn aus Trojas Flammen heben

AENEAS also hier mit Lob in Silber leben.

—

Weil Vater SERVIUS von TULLIEN zerfahren

Darum lebt die Lasterthat hier noch viel hundert Jahren.

—

Wer so wie HERKULES die Feinde kann erlegen

Den lässt die späthe Welt in Gold und Silber pregen.

Istoric: Sibiu, colecția Ernst Lüdecke; Hamburg, colecție particulară; Londra sau Paris, colecția James Rothschild.

Bibliografie: Pulszky — Radisics, *Az ötvösség remekei*, p. 38, 39, pl. I. — Pulszky — Radisics, *Chefs d'oeuvre*, p. 33, 34. — Alfred, *Catalogue Rothschild*, p. 102, pl. LII. — Ráth, *Iparművészet* p. 116, fig. 60. — Biely, *Sebastian Hann*, p. 39, nr. cat. 30. — Sievert, *Hann*, p. 29. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 255, 1437/m. — Biely, *Aurari*, p. 27—28, fig. 22. — Marica, *Teme antice*, p. 370—372. — Marica, *Cămile istoriate*, p. 388—392, fig. 15, 16, 17. — Marica, *Hann*, p. 246, 248. — Mihalik, S., *Hann*, p. 166, 167, nr. cat. I/8.

54. *Epitaful Franckenstein 1697*

Sibiu, Muzeul Brukenthal, nr. inv. M. 5302/10.148.

Argint ciocănit, cizelat, gravat, aplicat pe o placă de cositor în cadru de abanos;

placa: î. 1140 mm.; l. 560 mm.; cadrul 140 mm.;

siglă: S H; datare în 1697 (prin inscripție).

Medalioanele reprezintă: Izgonirea din rai, Lupta lui Iacob cu îngerul, portretul comitelui Valentin Franck von Franckenstein și armoriile sale. Acestea sînt legate prin ghirlande din frunze de acant, împletite cu fructe spre colțuri.

În centrul plăcii inscripția:

MUNDE
IMMUNDE!
QUARE ES MUNDUS?
AN QUIA TAM PULCHRA CREATURA?
AN QUOD A TAM MUNDO AUTHORE CREATUS?
ERRAS!
MUNDE IMMUNDE VALE, QUAE SUNT MUNDANA RECUSO!
MUNDUS ERAS,
SED TE FILII TUI FILIAEQUE FECERUNT IMMUNDUM,
INTER QUOS ET EGO IMMUNDUS
AT DOLORES
QUEM GRATIA DEI
ET SANGVIS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI
MUNDIFICAT AB OMNI PECCATO
VALE
ATQUE ITERUM VALE
ET MUNDIFICARE
VALENTINUS FRANCK a FRANCKENSTEIN
NATUS
20 OCTOBR(IS) ANN(O) 1643.
DENATUS 27 SEPT(EMBRIS) 1697.
AET(ATIS) ANN(I) 54.

Istoric: Sibiu, Biserica evanghelică.

Bibliografie: Roth, *Frank emléktáblája*, p. 107 sqq. — Roth, *Beiträge*, p. 264 sqq., pl. LIV, LV, LVI, LVII, LVIII. — Bielz, *Sebastian*

Hann, p. 42, nr. cat. 73. — K ő s z e g h y, *Ötvösjegyek*, p. 255, 1437/n.
— Pigler, *Barockthemen*, I, p. 67. — Mihalik, S., *Hann*, p. 194,
nr. cat. XIII/1, fig. 17, 18, 19. — *Istoria Artelor*, p. 189, fig. 324.

55. *Cană cu capac (Nalácz)* 1697 — 1699

București, Muzeul de Artă al R.S.R., nr. inv. 1844/GG 70130, expusă
la Muzeul palatului din Mogoșoaia.

Argint aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 280 mm.; d.g. 121 mm.;

siglă: *S H*; datare în 1697—1699 (prin interpretare).

Pe corpul cunii scenele: David o zărește pe Bathseba în baie, Bathseba
cedează insistențelor lui David; Baia Susanei, Susana apărată de
Daniel. Butonul capacului reprezintă o sirenă.

Pe friza soclului inscripția: *NALACZI SARA AN(N)O 1745* (apocrif).

Istoric: Deva, Biserica reformată; Cluj, Muzeul Transilvaniei.

Bibliografie: Pulszky — Radisics, *Chefs d'oeuvre*, p. 34. —
Bielz, *Sebastian Hann*, p. 39, nr. cat. 31. — K ő s z e g h y, *Ötvös-
jegyek*, p. 255, 1437/s. — Marica, *Cămile istoriate*, p. 392—400,
fig. 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24. — Mihalik, S., *Hann*, p. 170—171,
nr. cat. I/16, fig. 6.

56. *Cană cu capac (Rothschild)* 1699

Londra sau Paris, colecția Rothschild.

Argint aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 180 mm.;

siglă: *S H*; datare în 1699 (documentar).

Pe corpul cunii sînt reprezentate scene biblice.

Istoric: Frankfurt a. M., colecția Carl Majer von Rothschild.

Bibliografie: Luthmer, *Rothschild*, pl. XXXIV. — Rosen-
berg, *Merkzeichen*, nr. 8055. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 39—
40, nr. cat. 32. — K ő s z e g h y, *Ötvösjegyek*, p. 255, 1437/o. —
Mihalik, S., *Hann*, p. 171, 172, nr. cat. I/18.

57. *Potir (Ruși)* 1700

Ruși, Biserica evanghelică.

Argint aurit, turnat, ciocănit, decupat, cizelat, gravat;

î. 258 mm.; d.g. 108 mm.; gr.; 662 gr.;

siglă: *S H*; datare în 1700 (prin inscripție).

Talpa lobată, picior piramidal, nodul turtit, decorat cu rozete, cupa
netedă, panerul traforat cu decor vegetal (lalele, corole foioase, stru-

guri) și capete de putti. Poartă inscripția: *ex a(e)re publico CALIX ISTE ERICITVR TEMPORE Michaelis Adami: Past:(oris) Ruschnen-(sis): 1700 Mense Novemb(ris). (sic!)*

Bibliografie: Roth, *Kunstgewerbe*, p. 129. — Gyárfás, *Nagy-szebeni ötvösök*, p. 418. — Roth, *Stilbeli fejlődés*, p. 21, 58. — Roth, *Mitteilungen*, II, p. 64 sq, pl. 5 — *Kehely — kiállítás*, p. 24, nr. 68. — Roth, *Beiträge*, p. 247, 278, pl. LIX. Rosenberg, *Merkzeichen*, p. 471. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 139, nr. cat. 313, pl. 112/4. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 7. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 255, 1437/q. — Mihalik, S., *Hann*, p. 186, 188, nr. cat. VIII/9, fig. 15.

58. *Plachetă votivă (Mikola) 1700*

Strigoniu, Tezaurul catedralei.

Argint ciocănit, cizelat, gravat;

î. 445 mm.; l. 325 mm.; gr. 2 funți, 9½ lotoni (cf. inscripției de pe revers);

siglă: *S H*; datare în 1700 (prin inscripție).

Reprezintă un relief cu sf. Francisc Xaver, îngenunchat în fața lui Christos crucificat, într-un cadru cu elemente vegetale și fond arhitectonic. În stînga un medalion oval decorat cu o cruce și trei săgeți, înconjurat cu raze de foc. În dreapta armoriile donatorului în medalion oval.

Pe friza inferioară, sub imagine, inscripția:

S. FRANCISCVS XAVERIVS. S: I: INDIARVM, IAPONIARIVM I APOSTOLVS CUIVS HONORI HANC IMAGINEM ARGENTEAM CVRAVIT EX VOTO LADISLAVS MIKOLA DE SZAMOSFALVA 1700. (sic!)

În medalionul din dreapta inițialele: *I H S*.

În medalionul din stînga înconjurînd armoriile: *LADISLAVS MIKOLA DE SZAMOSFALVA*.

Istoric: Cluj, biserica iezuită (apoi piaristă).

Bibliografie: Sándor, I., *Genealogiai füzetek*, 1914, 2, p. 17—20. — Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 277. — *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 266. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 42, nr. cat. 74. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 255, 1437/p. — Mihalik, S., *Hann*, p. 194—195, nr. cat. XIII/2, fig. 20.

59. *Pahar (Hirschler) după 1700*

Budapesta, colecția Hirschler Henrik.

Argint, punctat cu roțița zimțată;

î. 115 mm.;

siglă: *S H*; datare după 1700 (prin analogie și interpretare).

Formă tronconică, galba ușor concavă, evazată spre gură; decor punctat.

Bibliografie: *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 136. — Bielz, Sebastian Hann, p. 41, nr. cat. 48. — Kőszeghy, Ötvösjegyek, p. 256, 1437/l. — Mihalik, S., Hann, p. 172, nr. cat. III/3.

60. *Ceașcă circulară (Cimon și Pero) 1697 — 1706?*

Dispărută.

Siglă: ?; datare între 1697—1706? (prin analogie și interpretare).

Formă circulară, avînd în centru scena cu Cimon și Pero; ansele învolute.

Bibliografie: Mihalik, S., Hann, p. 178, nr. cat. V/11.

61. *Ceașcă polilobă (a breslei țesătorilor din Sibiu) 1706*

Sibiu, Muzeul Brukenthal, T. 94/1223. —

Argint aurit, ciocănit, boselat, cizelat, gravat, turnat;

î. 75 mm.; d. 120 mm.; gr. 145 gr.;

siglă: *S H*; datare în 1706 (prin inscripție).

Marginea lobată, cu ove boselate și decor floral. În medalionul central scena cu Cimon și Pero. Ansele și piciorușele învolute.

Pe marginea exterioară inscripția: *Der Ehrlichen Weber Czech gehörich 1706.* (sic!).

Istoric: Sibiu, Breasla țesătorilor.

Bibliografie: *Führer — Goldschmiedausstellung*, p. 80, pl. 81. — Reissenberger, Hann, p. 41, pl. VIII. — Mihalik, J., Hann, p. 256. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 132, 135. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 199, nr. cat. 503. — Bielz, Sebastian Hann, p. 41, nr. cat. 51. — Kőszeghy, Ötvösjegyek, p. 255, 1437/r. — Marica, *Teme antice*, p. 372, fig. 7. — Marica, Hann, p. 246. — Mihalik, S., Hann, p. 178, nr. cat. V/10.

62. *Ceașcă polilobă (Rosenfeld — Schiffer) după 1706*

Budapesta, colecția Max Schiffer.

Argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat, turnat;

d. 190 mm.;

siglă: *S H*; datare după 1706 (prin interpretare).

Formă ovaloidă, cu marginea lobată și decor de volute. În centru fructe (alune, cireșe, pere, struguri, rodii) și o pasăre. Anse mici, învolute.

Istoric: Viena, colecția baron Ludwig von Rosenfeld.

Bibliografie: Reissenberger, *Hann*, p. 39, pl. IV. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 132, 135. — Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 277. — *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 238. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 41, nr. cat. 60. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 257, 1437/pp (coincide cu 1437/rr, reprezentând aceeași piesă). — Mihalik, S., *Hann*, p. 177, nr. cat. V/6.

63. *Potir (Gîrbova II) 1707*

Gîrbova, Biserica evanghelică.

Argint aurit, turnat, ciocănit, decupat, gravat, cizelat;

î. 202 mm.; d.g. 89 mm.; gr. 262 gr.;

siglă: *SH*; datare în 1707 (prin inscripție).

Talpa circulară, piciorul tronconic, nod piriform cu caneluri răsucite; cupa netedă, panerul traforat, cu decor floral.

Pe marginea tălpii inscripția: *Zur Ehre:gottes zum.gebrauch der christli(c)he(n) kir(c)hen. vrbeygen gegeben Tho.(mas) mindt. 1707. (sic!).*

Bibliografie: Gyárfás, *Nagyszebeni ötvösök*, p. 418. — Rosenberg, *Merkzeichen*, p. 471. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 141, nr. cat. 318, pl. 112/1. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 8. — Mihalik, S., *Hann*, p. 188, nr. cat. VIII/10.

64. *Ferecătură de evangheliar (Brâncoveanu II) 1709*

București, Muzeul de Artă al R.S.R., nr. inv. 292—6644/434 — Tp. 29, expusă la Muzeul palatului din Mogoșoaia.

Argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat;

î. 355 mm.; l. 260 mm.; gr. 1254 gr.;

siglă: *SH*; datare în 1709 (prin inscripție).

Pe avers: în medalion central scena Anastasis, cei patru evangheliști, scene reprezentând Patimile. Pe revers: în centru sfinții Constantin și Elena, Nașterea Mariei, Adormirea Maicii Domnului, apostolii Petru și Pavel, Nașterea Sf. Ioan Botezătorul și figura înaripată a acestuia.

Poartă inscripția: *IOA(N) COSTANDIN BASARABU VOEVOD ȘI DOAMNA LUI MARIIA; ANUL 7217.*

Istoric: Mănăstirea Horezu (județul Vâlcea) căreia i-a fost dăruită de Constantin Brâncoveanu și doamna Maria.

Bibliografie: Brun, *L'art religieux*, p. 14, 15, nr. 8. — Tocilescu, *Catalogul Muzeului Național*, p. 148—149, nr. 28. — Iorga, Ar-

ginturile, p. 100, 101, 108, 109, pl. 8, 20. — Iorga — Balș, *Histoire de l'art*, p. 262, 271. — Voinescu, *Tezaur*, p. 80, fig. 26. — Popa, *Mogoșoaia*, p. 34. — Nicolescu, *Siebenbürgische Goldschmiede*, p. 53, 54, pl. 10. — Elian, etc., *Inscripțiile medievale*, nr. 906. — Marica, *Cămile istoriate*, p. 366. — Marica, *Hann*, p. 245. — Nicolescu, *Argintăria*, p. 316, nr. cat. 359, fig. 254, 255, 256, 257. — Mihalik, S., *Hann*, p. 196—197, nr. cat. XIV/4. — *Istoria Artelor*, p. 96, fig. 156.

65. *Potir (Deutsch) 1707—1710*

Budapesta, colecție particulară?

Argint aurit, turnat, ciocănit, decupat, gravat, cizelat;

î. 195 mm.;

siglă: SH; datare între 1707—1710 (prin analogie și interpretare).

Talpa circulară, piciorul tronconic, nod piriform turtit; cupa scundă, evazată și netedă, panerul cu decor de frunze și flori.

Istoric: Budapesta, colecția Dr. Deutsch József; vândut la licitația firmei Almásy — Teleki 1941.

Bibliografie: *Katalog — kirchlicher Kunst*, nr. 242. — Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 276. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 12. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 256, 1437/y. — Mihalik, S., *Hann*, p. 189—190, nr. cat. VIII/13.

66. *Ferecătură de evangheliar (Benakis) 1712*

Athina, Muzeul Benakis.

Bibliografie: Beză, *Urme românești*, p. 194, fig. 196. — Nicolescu, *Argintăria*, p. 29.

67. *Casetă (Wesselényi — Teleki) 1700—1713*

Buenos Aires, Colecția contelui Teleki Andor.

Argint ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 70 mm.; l. 380 mm.; l. 322 mm.; gr. 1450 gr.;

siglă: ?; datare între 1700—1713 (prin interpretare).

Formă joasă, dreptunghiulară, pe patru piciorușe-butoni. Pe capac o friză de ove prelungi, boselate și scoici. Pe fațetele laterale decor din frunze și volute. Mîner învolutat.

Isoric: Cluj, colecția baron Wesselényi István; colecția Wallenstein?

Bibliografie: *Katalog — Milleniumsausstellung*, nr. 6333. — Mihalik, J., *Hann*, p. 256. — Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 276. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 42, nr. cat. 66. — Mihalik, S., *Hann*, p. 181, nr. cat. VII/12, fig. 12.

68. *Taler cu soclu (Ščukin) 1700 — 1713*

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 5877 I M — 1953. 44.

Argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat, punctat;

î. 195 mm.; d. 380 mm.;

siglă: *SH*; datare între 1700—1713 (prin interpretare).

Bordura lobată, divizată în segmente decorate vegetal (lalele, narcise, heliant, rodie). Volute și scoici delimitează patru medalioane în acoladă, cu figuri animaliere (ciine, urs, taur, iepure). În centru un păun. Soclul adăugat ulterior este opera unui alt argintar.

Istoric: Moscova, colecția I. Ščukin; Budapesta, colecția Gustav Gerhardt; Germania, colecție particulară; Budapesta, Iparművészeti Múzeum.

Bibliografie: Csányi, Hann — Goldschmiedewerke, p. 152. — Katalog — Kunstgewerbe, nr. 232. — Bieltz, Sebastian Hann, p. 42, nr. cat. 63. — Mihalik, S., Hann, p. 174, nr. cat. IV/1, fig. 8.

69. *Ceașcă polilobă (Csekonics) 1700 — 1713*

Budapesta, colecția Csekonics Iván, în păstrare la Iparművészeti Múzeum.

Argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat, turnat;

d. 165 mm.;

siglă: ?; datare între 1700—1713 (prin analogie și interpretare).

Formă lobată, cu bordura din medalioane învolutate, în acoladă și flori. În centru scena cu Vizita reginei de Saba. După unii autori a constituit inițial recipientul unui taler al cărui soclu s-a pierdut.

Bibliografie: Kőszeghy, Ötvösjegyek, p. 256, 1437/nn. — Mihalik, S., Hann, p. 174, nr. cat. IV/3, fig. 10.

70. *Potir (Brașov) 1710 — 1713*

Brașov, Biserica romano-catolică.

Argint aurit, ciocănit, decupat, turnat, gravat, cizelat;

î. 195 mm.; d. 80 mm.;

siglă: *SH*; datare între 1710—1713 (prin interpretare).

Talpa amplă, boselată cu decor floral, piciorul tronconic, nodul în formă de urnă; cupa netedă, scundă și largă, panerul traforat cu decor floral și frunze învolutate.

Bibliografie: Gyárfás, Hann kelyhe, p. 137—138, fig. p. 138. — Gyárfás, Nagyszebeni ötvösök, p. 234. — Bieltz, Sebastian Hann, p. 38, nr. cat. 11. — Kőszeghy, Ötvösjegyek, p. 255, 1437/w. — Mihalik, S., Hann, p. 188, nr. cat. VIII/12.

Lucrări nedatabile

71. Cană cu capac (Teleki).

Dispărută?

Argint, ciocănit, cizelat, gravat, turnat;

siglă: ?

Pe corpul cării este reprezentată scena Triumfului.

Istoric: Coltău, colecția Teleki.

Bibliografie: Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 277. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 44. — Mihalik, S., *Hann*, p. 168, nr. cat. I/13.

72. Cană cu capac (Schul)

Colecție particulară necunoscută.

Argint, ciocănit, cizelat, gravat, turnat;

siglă: ?

Istoric: Făgăraș, colecția Heinrich Schul.

Bibliografie: Mihalik, J., *Hann*, p. 256. — Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 276. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 42. — Mihalik, S., *Hann*, p. 168, nr. cat. I/11.

73. Cană cu capac

București, Muzeul de Artă al R.S.R.?

Argint, ciocănit, cizelat, gravat, turnat;

siglă: ?

Pe corpul cării decor floral.

Bibliografie: C. Nicolescu, *Informație orală*, 1964. — Marica, *Cămile istoriate*, p. 370.

74. Vas pentru ghimbir (Bánffy)

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 59.162. C.

Serpentin cu montura în argint;

serpentinul fațetat și șlefuit; argintul turnat și cizelat;

î. 170 mm.;

siglă: S H.

Recipientul din serpentin fațetat în opt cîmpuri verticale; capacul din argint, decorat cu o cunună florală plată și mâner învolutat.

Istoric: Budapesta, colecția familiei Bánffy.

Bibliografie: Mihalik, J., *Hann*, p. 256. — Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 276. — *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 263. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 39, nr. cat. 24. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 256, 1437/kk. — Mihalik, S., *Hann*, p. 180, nr. cat. VI/4.

75. *Vas pentru ghimbir (Rothschild)*

Dispărut.

Argint ciocănit, turnat, cizelat, gravat;

î. 234 mm.;

siglă: ?.

Potrivit informației lui Mihalik S., morfologia și decorul sînt similare cu ale vasului pentru ghimbir Eszterházy (a se vedea nr. cat. 45.)

Istoric: Frankfurt a.M., colecția Carl Majer von Rothschild; Londra, colecția Viktor of Rothschild; Budapesta, colecția Ullmann Andor.

Bibliografie: Roth, *Kunstgewerbe*, p. 132. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 39, nr. cat. 22. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 256, 1437/jj. — Mihalik, S., *Hann*, p. 178, 180, nr. cat. VI/2.

76. *Pocal (Aggházy)*

Budapesta, colecția Aggházy Mária.

Argint parțial aurit, ciocănit, cizelat, gravat, turnat;

î. 118 mm.; d.g. 80 mm.;

siglă: S H.

Decorat cu trei medalioane reprezentînd figuri alegorice (Astronomia, Istoriografia, Științele naturii). Pe fund armoariile familiei Csáky.

Istoric: Colecția familiei Csáky?

Bibliografie: Mihalik, S., *Hann*, p. 172, nr. cat. II/1.

77. *Pocal (Schul)*

Colecție particulară necunoscută.

Argint aurit, gravat și punctat cu roțița zimțată;

î. 190 mm.; d.g. 90 mm.;

siglă: S H.

Pe cupă trei capete de *putti* și decor din frunze.

Istoric: Făgăraș, colecția Heinrich Schul.

Bibliografie: Mihalik, J., *Hann*, p. 256. — Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 276. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 41, nr. cat. 47. — Mihalik, S., *Hann*, p. 172, nr. cat. III/1.

78. *Pahar (Bielz?)*

Dispărut.

Argint aurit, punctat cu roțița zimțată.

î. 106 mm.;

siglă: ?.

Decor punctat.

Istoric: Sibiu, colecția Iulius Bielz?

Bibliografie: Mihalik, S., *Hann*, p. 172, nr. cat. III/2.

79. *Ceașcă decorată cu nestemate (Bánffy)*

Budapesta, colecția familiei Bánffy?

Argint încrustat cu pietre prețioase sau semiprețioase.

siglă: ?.

Istoric: Budapesta, colecția contelui Bánffy Miklós.

Bibliografie: Sigerus, *Jahresbericht*, p. XII. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 131—4 (coincide probabil cu p. 131—5 reprezentând probabil aceeași piesă, aparținând aceluiași colecționar.) — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 41, nr. cat. 55 (coincide probabil cu nr. cat. 56). — Mihalik, S., *Hann*, p. 175, nr. cat. V/2 (coincide probabil cu nr. cat. V/3).

80. *Ceașcă (Herzog I)*

Budapesta, colecția Herzog Mór Lipót.

Argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat, turnat;

d. 142 mm.;

siglă: S H.

Decor de frunze; ansele împodobite cu mascheroni.

Bibliografie: *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 243. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 42, nr. cat. 62. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 257, 1437/ss. — Mihalik, S., *Hann*, p. 178, nr. cat. V/9.

81. *Ceașcă hexalobă (Donáth)*

Budapesta, colecția Donáth Sándor.

Argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat;

d. 150 mm.;

siglă: S H.

Formă ovaloidă, hexalobă, decorată cu flori și fructe.

Bibliografie: *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 237. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 41, nr. cat. 59. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 257, 1437/tt. — Mihalik, S., *Hann*, p. 177, nr. cat. IV/7.

82. Ceașcă polilobă (Brukenthal — Mylius)

Klagenfurt, colecția Brukenthal — Mylius?

Argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat, turnat;

d. 112 mm.;

siglă: ?.

Marginea lobată, decor floral (lalele), ansele învolutate, soclul circular.

Istoric: Klagenfurt, colecția Wilhelmine von Brukenthal — Mylius.

Bibliografie: Sigerus, *Goldschmiedeaussstellung*, p. 58. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 41, nr. cat. 58. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 257, 1437/vv. — Mihalik, S., *Hann*, p. 175, nr. cat. V/5.

83. Ceașcă polilobă (Herzog II)

Budapesta, colecția Herzog Mór Lipót.

Argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat, turnat;

d. 136 mm.;

siglă: S H.

Marginea lobată, decor floral (lalele), ansele învolutate decorate cu herme.

Bibliografie: *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 239. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 41, 42, nr. cat. 61. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 257, 1437/uu. — Mihalik, S., *Hann*, p. 178, nr. cat. V/8.

84. Ceașcă (Haller — Szabó) (Recipient pentru bijuterii)

Budapesta, colecția Fanny Haller—Szabó Józsefné.

Argint parțial aurit; corale, cristal de rocă, turcoaze; argintul turnat, ciocănit, cizelat, gravat, încrustat cu pietre.

siglă: ?.

Recipientul decorat cu medalioane în formă de inimă, conținând figurile Virtuților (*Justitia, Fides, Spes, Fortitudo, Inocentia, Caritas*) alternate cu motive florale. Soclul încrustat cu pietre semiprețioase și două crenguțe de coral ce susțin figura alegorică a unei femei cu potir, coif și un ulcior.

Bibliografie: Mihalik, J., *Hann*, p. 256. — Sigerus, *Jahresbericht*, p. XI. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 131—3. — Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 276. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 41, nr. cat. 53, (coincide cu nr. cat. 54, reprezentând aceeași piesă). — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 256, 1437/oo. — Mihalik, S., *Hann*, p. 175, nr. cat. V/1.

85. *Potir (Déri)*

Debrecen, Déri Múzeum.

Argint aurit, turnat, gravat, cizelat;

î. 195 mm.;

siglă: S H.

Talpa lobată, picior piramidal, nod elipsoidal foarte turtit; cupa netedă fără paner; ornamente geometrice gravate. Morfologie arhaizantă.

Poartă inscripția *Das Blut Jesu Christi Des Sohns Gottes Macht Vns Rein Von Allen Vnsern Sünden.* — I H E S V S. (sic!)

Istoric: Lăsămîntul Déri Frigyes.

Bibliografie: *Katalog — kirchlicher Kunst*, nr. 240. — Bielz, *Goldschmiedearbeiten*, p. 277. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 13. — Mihalik, S., *Hann*, p. 184, 185, nr. cat. VIII/1.

86. *Decor de masă (Bufniță)*

Budapesta, colecția Wolfner, în păstrare la Magyar Nemzeti Múzeum, nr. inv. 1949. 315.

Argint aurit, ciocănit, turnat, cizelat, gravat, punctat;

î. 180 mm.; d.s. 100 mm.;

siglă: S H.

Socul circular, boselat; piciorul reprezentînd un trunchi de copac pe care e așezat recipientul zoomorf, înfățișînd o bufniță. Capul demontabil.

Istoric: Budapesta, colecția Ernst Vilmos; colecția Wolfner Gyula; colecția Wolfner László.

Bibliografie: *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 259. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 42, nr. cat. 65. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 256, 1437/ii. — Mihalik, S., *Hann*, p. 182, nr. cat. VII/9.

87. *Scăriță de șea (Bánffy I)*

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, lăsămîntul Bánffy.

Argint turnat, traforat, cizelat, gravat;

siglă: ?.

Baza poligonală, ajurată, flancurile arcuite. Decorată cu motive vegetale (frunze, flori) și volute.

Bibliografie: *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 420. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 42, nr. cat. 72. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 257, 1437/yy. — Mihalik, S., *Hann*, p. 182, nr. cat. VII/7.

88. Scăriță de șea (Bánffy II)

Budapesta, Magyar Nemzeti Múzeum, lăsamintul Bánffy.

Argint turnat, traforat, cizelat, gravat;

siglă: ?.

Baza poligonală, ajurată, flancurile arcuite. Decorată cu motive vegetale (frunze, flori) și volute.

Bibliografie: *Katalog — Kunstgewerbe*, nr. 420. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 42, nr. cat. 72. — Kőszeghy, *Ötvösjegyek*, p. 257, 1437/yy. — Mihalik, S., *Hann*, p. 182, nr. cat. VII/7.

Lucrări în discuție

89. Patenă (Chirpăr) 1684

Chirpăr, Biserica evanghelică.

Argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat;

d. 163 mm.; gr. 101 gr.;

fără siglă; datare în 1684 (prin inscripție).

Formă circulară avînd în centru un motiv floral; bordura evazată, acoperită cu o ghirlandă din corole foioase și frunze mari.

Pe partea exterioară inscripția: *In honorem Dei, Sacrum(ue) Eccl(esi)ae Kirchb:(ergensis) usum, consici curaverunt Filii relict: Viri Rev:(erendi) Praecl:(ari) D(omi)ni Iohan:(nis) Deidricii Pastoris quonda(m) Eccl(esi)ae huj(us) vigil:(lissimi) A(nn)o: 1684.*

Bibliografie: Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 262, nr. cat. 784, pl. 196. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 38, nr. cat. 16. — Mihalik, S., *Hann*, p. 190, nr. cat. IX/1.

90. Cană cu capac (Turnișor)

Turnișor, Biserica evanghelică.

Argint aurit, ciocănit, turnat, gravat, cizelat;

î. 204 mm.; d.g. 99 mm.; gr. 576 gr.;

fără siglă; nedatată.

Pe corpul cării decor floral și frunze mari. Butonul capacului e sferic. În interiorul capacului o medalie a arhiducelui Matei Maximilian de Austria și a soției sale. Pe medalie inscripția: *MATTHIAS. MAXIMILIANUS. ARCHI(dux) AUST(riae).*

Pe placa votivă ulterior sudată pe fundul cării, inscripția: *Aus dankbarer Liebe gegen die liebevolle Gattin u.(nd) Mutter Johanna Justina Guist weihen dies Gefäss zu ihrem Andenken u.(nd) zum h.(eiligen)*

Gebrauche bei Feier des Liebesmahles J.(esu) C.(hristi) in der ev. Kirche zu Neppendorf ihr Gatte u.(nd) ihre drei Kinder im Jahre 1850.

DIE LIEBE IST DES GESETZES ERFÜLLUNG. RO(e)M(er). XIII. X. 1850.

Bibliografie: Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 230, 231, nr. cat. 594, pl. 186. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 37. — Mihailik, S., *Hann*, p. 168, nr. cat. I/12. — *Istoria Artelor*, p. 196, fig. 352.

91. Taler octogonal

Dispărut.

Argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat;

d. 220 mm.;

siglă: SH? nedatat.

Marginea decorată cu un vrej floral; centrul circular, boselat și neted șlefuit. Armoariile familiei Bethlen, apocrife, gravate ulterior.

Istoric: Budapesta, colecția Herzog Mór Lipót; colecția Mauthner László. Piesa contestată de numeroși specialiști.

Bibliografie: K ő s z e g h y, *Ötvösjegyek*, p. 256, 1437/mm. — Mihailik, S., *Hann*, p. 174, 175, nr. cat. IV/4.

Lucrări documentar incerte

R o t h, *Kunstgewerbe*,

p. 131—2 Ferecătură de carte cu scene biblice, Budapesta, colecția Ráth György.

p. 131—4 Ceașcă decorată cu nestemate, Budapesta, colecția Bánffy, coincide probabil cu:

p. 131—5 Ceașcă cu decor ciocănit, Budapesta, colecția Bánffy (a se vedea și nr. cat. 79).

B i e l z, *Sebastian Hann*,

p. 41, nr. cat. 53 Ceașcă decorată cu șase Virtuți, Budapesta, colecția Fanny Haller, coincide cu:

p. 41 nr. cat. 54 Ceașcă decorată cu nestemate, Budapesta, colecția Josefine Szabó (în fapt Szabó Józsefné identică cu Fanny Haller) (a se vedea și nr. cat. 84).

p. 41, nr. cat. 55 Ceașcă decorată cu nestemate, Budapesta, colecția Bánffy, coincide probabil cu:

p. 41, nr. cat. 56 Ceașcă cu decor ciocănit, Budapesta, colecția Bánffy (a se vedea și nr. cat. 79).

p. 42, nr. cat. 67 Ferecătură de carte cu decor floral și două medalioane figurale, Budapesta, colecția Ráth György.

K ó s z e g h y, Ötvösjegyek,

p. 255, 1437/t Cană cu capac, decorată cu figuri antice, Viena, colecția Rosenfeld, datată 1680 *ante quem* — coincide probabil cu cana Semriger I (a se vedea și nr. cat. 3).

p. 256, 1437/ee Cană cu capac, decorată cu o scenă antică, Paris, colecția Spitzer — coincide cu cana Spitzer-Tószeghy (a se vedea și nr. cat. 46).

p. 256, 1437/bb Pocal cu capac, decorat cu peisaj gravat, Budapesta, colecția Max Schiffer.

p. 257, 1437/ww Ferecătură de carte, Budapesta, colecția Ráth György (după cum se observă mențiunile diferiților autori relativ la această piesă diferă și nu este inclusă în ultimul catalog, întocmit de Mihalik S.).

p. 257, 1437/rr Ceașcă ovaloidă cu anse, Budapesta, colecția Max Schiffer, coincide cu:

p. 257, 1437/pp Ceașcă ovaloidă cu anse, Viena, colecția Rosenfeld (a se vedea și nr. cat. 62).

M i h a l i k, S., Hann,

p. 175, nr. cat. V/3 Ceașcă cu decor ciocănit, Budapesta, colecția Bánffy, coincide probabil cu:

p. 175, nr. cat. V/2 Ceașcă decorată cu nestemate, Budapesta, colecția Bánffy (a se vedea și nr. cat. 79).

Prescurtări bibliografice

Lista ce urmează conține titlurile tuturor lucrărilor uzitate, inclusiv pe acelea ce aparținând unui alt domeniu se referă fie la analogii faptice, fie la probleme de interpretare sau oferă diverse date informative cu caracter general și special.

I. Periodice și publicații în serie

- A. E. *Archaeologiai Értesítő, A Magyar Tudományos Akadémia Archaeologiai Bizottságának közlönye*, Budapest.
- A. H. A. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungariae*, Budapest.
- A. I. I. C. *Anuarul Institutului de Istorie*, Cluj.
- A. M. N. *Acta Musei Napocensis*, Cluj.
- A. G. *A Gyűjtő*, Budapest.
- A. V. S. L. *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, Hermannstadt — Sibiu.
- B. *Belvedere*, Wien.
- B. C. M. I. *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, București.
- E. *Egyháztörténet*, Budapest.
- E. M. *Erdélyi Múzeum*, Kolozsvár — Cluj.
- E. M. E. *Az Erdélyi Múzeum Egylet Évkönyvei*, Kolozsvár — Cluj.
- F. V. L. *Forschungen zur Volks — und Landeskunde*, Hermannstadt, Sibiu.
- K. V. S. L. *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, Hermannstadt — Sibiu.
- K. E. M. *Közlemények az Erdélyi Nemzeti Múzeum Érem — és Régiségtárából*, Kolozsvár — Cluj.

- K. K. S. *Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen*, Wien, Hermannstadt — Sibiu.
- K. Z. *Kornstädter Zeitung*, Kronstadt — Braşov.
- K. S. V. *Kalender des Siebenbürger Volksfreundes*, Hermannstadt — Sibiu.
- M. B. M. *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum*, Hermannstadt — Sibiu.
- M. E. *Művészettörténeti Értesítő*, Budapest.
- M. I. *Magyar Iparművészet*, Budapest.
- M. K. E. *Múzeumi és Könyvtári Értesítő*, Budapest.
- S. C. I. A. *Studii şi cercetări de istoria artei, Seria Artă plastică*, Academia R.S.R., Institutul de istoria artei, Bucureşti.
- S. H. *Sächsischer Hausfreund*, Kronstadt — Braşov.
- S. M. *Studii muzeale*, Bucureşti.
- St. *Studii*, Bucureşti.
- T. B. M. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, Budapest.

II. Autori, cataloage şi alte lucrări

- A kisplasztikai kiállítás — A kisplasztikai kiállítás lajstroma*, în A. G., 1912.
- A magyar ötvösmű — kiállítás — A magyar történeti ötvösmű — kiállítás lajstroma*, Budapest, 1884.
- A régi kelyhek — A Magyarországon készült régi egyházi kelyhek kiállításának leíró jegyzéke*, Budapest, 1913.
- Alfred, *Catalogue Rothschild* — Alfred, J. E., *A Catalogue of the Objects in Gold and Silver and the Limoges Enamels in the Collection of the Baroness James de Rothschild*, London, MDCCCXCII.
- Augsburger Barock — Augsburger Barock (catalog)*, Augsburg, 1968.
- Alcsuti, *Ékszerek* — Alcsuti, K., *Régi magyar ékszerek*, Budapest, 1940.
- Auner, *Abendmahlskelch* — Auner, M., *Zur Geschichte des Abendmahlskelches in Siebenbürgen*, în K.V.S.L., XXXVII, 1914.
- Babelon, *Coins — medals* — Babelon, J., *Great coins and medals*, London, 1959.
- Balogh, etc., *Magyarországi művészet* — Balogh, J., Dercsényi, D., Garas, K., Gerevich, L., *A Magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX századig*, I, Budapest, 1956.
- Behncke, *Kunstgewerbe* — Behncke, W. u. a., *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin, 1907.
- Benesch, *Peinture allemande* — Benesch, O., *La peinture allemande*, II, Genève, 1966.
- Beza, *Urme româneşti* — Beza, M., *Urme româneşti în Răsăritul ortodox*, ed. II, Bucureşti, 1937.

- Bielz, Goldschmiedearbeiten — Bielz, I., *Siebenbürgische Goldschmiedearbeiten aus der Ausstellung alter kirchlicher Kunst in Budapest*, in *K.V.S.L.*, LIII, 1930.
- Bielz, Sebastian Hann — Bielz, I., *Das Werk des Sebastian Hann*, in *M.B.M.*, s.n., II, 1932.
- Bielz, Aurari — Bielz, I., *Arta aurarilor sași din Transilvania*, București, 1957.
- Bogdan, Documente și regeste — Bogdan, I., *Documente și regeste privitoare la relațiile Țării Românești cu Brașovul și Ungaria în sec. XV—XVI*, București, 1902.
- Braun, Altargerät — Braun, J., *Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung*, München, 1932.
- Brun, Musée de Bucarest — Brun, J., *L'art religieux au Musée de Bucarest*, București, 1902.
- Catalog broderie — argintărie — *Catalogul expoziției de broderie și argintărie*, București, 1956.
- Catalog Dürer — Cinci sute de ani de la nașterea lui Albrecht Dürer (catalog), București, 1971.
- Chevallier — Mannheim, *Catalogue des Objets d'Art* — Chevallier, P. — Mannheim, Ch., *Résumé du Catalogue des Objets d'Art et de haute curiosité*, Paris, 1893.
- Congrès — XIII-e Congrès international d'histoire de l'art, (Actes du Congrès), Stockholm, 1933.
- Cronica lui Gottfried — Joh. Ludow. Gottfridi, *Historische Chronica*, f.l., reed. 1710.
- Csányi, *Kehelykiállítás* — Csányi, K., *A kehelykiállítás tanulságai*, in *M.K.E.*, VII, 1913.
- Csányi, *Hann mellboglárja* — Csányi, K., *Hann Sebestyén mellboglárja*, in *M.I.*, XXI, 1918.
- Csányi, *Hann* — *Goldschmiedewerke* — Csányi, K., *Einige Goldschmiedewerke des Sebastian Hann*, in *B.*, Nr. 22, 1924.
- Darkó, *Református egyház* — Darkó, Á., *Az erdélyi református egyház műemlékei*, Kolozsvár — Cluj, f.a.
- Deutsche Kunst in Siebenbürgen* — *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*, herausgegeben von V. Roth, Hermannstadt — Sibiu, 1934.
- Din istoria Transilvaniei* — Daicoviciu, C. — Pascu, Șt. — Cherestescu, V. — Imreh, Șt. — Neamțu, Al. — Morariu, T., *Din istoria Transilvaniei*, I, ed. II, București, 1961.
- Divald, *Ezüstkiállítás* — Divald, K., *Az Iparművészeti Múzeum ezüstkállítás*, in *M. I.*, XXX, 1927.
- Dürer, *Schriftlicher Nachlass* — Dürer, A., *Schriftlicher Nachlass*, red. Faensen, H., Berlin, 1962.

- Dürer, Jurnal — Dürer, A., *Hrana ucenicului pictor (Jurnal de călătorie în Țările de Jos)*, București, 1970.
- Eckhardt, Merian — Eckhardt, H., *Matthäus Merian*, Basel, 1887.
- Elian, etc., *Inscripțiile medievale* — Elian, Al., Bălan, C., Chircă, H., Diaconescu, O., *Inscripțiile medievale ale României*, I, București, 1965.
- Falke, J., *Deutsches Kunstgewerbe* — Falke, J. v., *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes*, Berlin, 1883.
- Falke, O., *Kunstgewerbe* — Falke, O. v., *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin, 1908.
- Finály, Ötvös — czéh — Finály, H., *A kolozsvári ötvös-czéh szabályai 1473-ban*, în *E.M.E.*, II, 1861/1863.
- Fischer, *Deutsche Malerei* — Fischer, O., *Geschichte der deutschen Malerei*, München, 1942.
- Fontoura da Costa, *Deambulations of the rhinoceros* — Fontoura da Costa, A., *Deambulations of the rhinoceros (ganda) of Muzafar, king of Cambaia, from 1514 to 1516*, Lisboa, 1937.
- Führer — *Goldschmiedeaustellung* — *Führer durch die historische Goldschmiedeaustellung*, ed. II, Budapest, 1884.
- Fülep, etc. *Magyarországi művészet* — Fülep, L., Dercsényi, D., Zádor, A., *A Magyarországi művészet története*, I—II, ed. IV., Budapest, 1970.
- Goldenberg, Clujul — Goldenberg, S., *Clujul în sec. XVI. Producția și schimbul de mărfuri*, București, 1958.
- Goldenberg, Hallerii — Goldenberg, S., *Hallerii — Un capitol din istoria comerțului și a capitalului comercial din Transilvania în sec. XVI*, în *St.* XI, 1958.
- Goldenberg, *Italieni și raguzani* — Goldenberg, S., *Italieni și raguzani în viața economică a Transilvaniei în secolul al XVI-lea*, în *St.*, XVI, 1963.
- Gyárfás, *Hann kelyhe* — Gyárfás, T., *Hann Sebestyén kelyhe Brassóban*, în *M.K.E.*, III, 1909.
- Gyárfás, *A három Hann* — Gyárfás, T., *A három Hann Sebestyénről*, în *E.M.*, XXVII, 1910.
- Gyárfás, *Nagyszebeni ötvösök* — Gyárfás, T., *A nagyszebeni ötvösök mesterjegytáblája*, în *A.E.*, XXX, 1910.
- Hamann, *Geschichte der Kunst* — Hamann, R., *Geschichte der Kunst*, II, Berlin, 1959.
- Herbert, *Rat Hermannstadts* — Herbert, H., *Der innere und äussere Rat Hermannstadts zur Zeit Karl VI, Anhang*, în *A.V.S.L.*, s.n., XVII, 1882.
- Internationale Ausstellung Nürnberg* — *Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen in Nürnberg 1885 (catalog)*, Nürnberg, 1885.
- Iorga, *Brașovul* — Iorga, N., *Brașovul și România*, București, 1905.

- Iorga, *Chipuri și icoane*, Iorga, N., *Istoria Românilor în chipuri și icoane*, București, 1905—1906.
- Iorga, *Arginturile* — Iorga, N., *Arginturile lui Constantin Brâncoveanu*, în *B.C.M.I.*, VII, 1914.
- Iorga — Balș, *Histoire de l'art* — Iorga, N., Balș, G., *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922.
- Iorga, *Argintăriile românești* — Iorga, N., *Argintăriile românești*, București, 1933.
- Istoria Artelor — Istoria Artelor Plastice în România*, II, București, 1970.
- Istoria României* — Oțetea, A. — Prodan, D. — Berza, M. — Constantin, Fl. — Ștefănescu, L., *Istoria României*, III, București, 1964.
- Jahn, etc., *Wörterbuch* — Jahn, J., Heidenreich, R., Jenny, W. v., *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart, 1940.
- Jakab, *Oklevéltár* — Jakab, E., *Oklevéltár Kolozsvár történetéhez*, I, Budapest, 1870.
- Katalog — Goldschmiedearbeiten* — *Katalog der Budapester Ausstellung von Goldschmiedearbeiten*, Budapest, 1884.
- Katalog — Milleniumsausstellung* — *Katalog der historischen Hauptgruppe der Milleniums-Landesausstellung*, Budapest, 1896.
- Katalog — Silberschmiedearbeiten* — *Katalog der Ausstellung alter Gold und Silberschmiedearbeiten*, Wien, 1907.
- Katalog — kirchlicher Kunst* — *Katalog der Ausstellung alter kirchlicher Kunst*, Budapest, 1930.
- Katalog — Kunstgewerbe* — *Katalog der Ausstellung alten Kunstgewerbes aus Siebenbürgen*, Budapest, 1931.
- Kehely — kiállítás* — *A Magyarországon készült régi egyházi kelyhek kiállításának leíró jegyzéke*, Budapest, 1913.
- Kohlhausen, *Nürnberger Goldschmiedekunst* — Kohlhausen, H., *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540*, Berlin, 1968.
- Kőszeghy, *Magyarországi ötvösjegyek* — Kőszeghy, E., *Magyarországi ötvösjegyek*, în *M.K.E.*, VIII, 1914.
- Kőszeghy, *Ötvösjegyek* — Kőszeghy, E., *Magyarországi ötvösjegyek*, Budapest, 1936.
- Kristeller, *Kupferstich — Holzschnitt* — Kristeller, P., *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin, 1921.
- L'Art de Hongrie* — *L'Art de Hongrie du X-e au XX-e siècle* (catalog), Paris, 1966.
- Landolt, *Peinture allemande* — Landolt, H., *La peinture allemande*, I, Genève, 1968.
- Lehnert, *Kunstgewerbe* — Lehnert, G. red., *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, I—II, Berlin, f.a.
- Lupu, *Sibiul* — Lupu, N., *Cetatea Sibiului*, București, 1966.

- Luthmer, Rothschild — Luthmer, F., *Der Schatz des Freiherrn Carl v. Rothschild*, I, Frankfurt a.M., 1883.
- Marica, Teme antice — Marica, V., *Teme antice în opera argintarului Sebastian Hann*, în *Omagiu lui Constantin Daicoviciu*, București, 1960.
- Marica, Cămile istoriate — Marica, V., *Cămile istoriate ale argintarului Sebastian Hann*, în *A.M.N.*, II, 1965.
- Marica, Cupa din corn de rinocer — Marica, V., *Cupa din corn de rinocer a argintarului Sebastian Hann*, în *S.C.I.A.*, XIII/1, 1966.
- Marica, Hann — Marica, V., *Argintarul Sebastian Hann (1644—1713)*, în *A.I.I.C.*, IX, 1966.
- Marica, Sf. Mihail — Marica, V., *Biserica sf. Mihail din Cluj*, București, 1967.
- Marica, Jimbor — Marica, V. Guy, *Altarul de la Jimbor*, în *S.C.I.A.*, tom 18/2, 1971.
- Matei, etc., *Istoria României în date* — Matei, H. C. — Constantiniu, F. — Popa, M. D. — Nicolescu, N. C. — Rădulescu, Gh. — sub conducerea Giurescu, C. C., *Istoria României în date*, București, 1971.
- Merian, *Icones Biblicae* — Merian, M., *Bilderbibel Icones Biblicae Neues Testament*, reed. Wüthrich, L. H., Kassel — Basel, 1965, după ed. Frankfurt a.M., 1627.
- Mihalik, J., Hann — Mihalik, J., *Hann Sebestyén ismeretlen ötvösművéről*, în *A.E.*, XX, 1900.
- Mihalik, J., Beham — Flötner — Mihalik, J., *Beham és Flötner művészete hazai emlékeken*, în *A.E.*, XVIII, 1898.
- Mihalik, J., *Történeti csoport* — Mihalik, J., *A történeti csoport*, în *M.I.*, III, 1900.
- Mihalik, S., *Pesti ötvösművek* — Mihalik, S., *A Magyarországi református egyházak pesti ötvösművei*, în *T.B.M.*, IV, 1936.
- Mihalik, S., *Harangvirágserleg* — Mihalik, S., *A református harangvirágserleg úrasztalpokarak*, în *E.*, V, 1959.
- Mihalik, S., *Glockenblumenpokal* — Mihalik, S., *Die Ungarischen Beziehungen des Glockenblumenpokals*, în *A.H.A.*, VI, 1—2, 1959.
- Mihalik, S., *Doktori értekezés* — Mihalik, S., *Hann Sebestyén ötvös 1645—1713 Doktori értekezés*, Budapest, 1966, ms., Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára.
- Mihalik értekezésének vitája* — Mihalik Sándor „Hann Sebestyén ötvös (1645—1713)“ című doktori értekezésének vitája 1968. szeptember 30-án a Magyar Tudományos Akadémián, în *M.E.*, XIX/2, 1970.
- Mihalik, S., Hann — Mihalik, S., *Der Goldschmied Sebastian Hann*, în *A.H.A.*, XVI/3—4, 1970.
- Milleniumsausstellung* — *Amtlicher Katalog der historischen Hauptgruppe der 1896-er Milleniumsausstellung*, Budapest, 1896.

- Molsdorf, *Symbolik* — Molsdorf, W., *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig, 1926.
- Muşlea, Şcheii Braşovului — Muşlea, C., *Biserica sf. Nicolae din Şcheii Braşovului*, I, Braşov, 1943.
- Müller, *Goldschmied — Zünfte* — Müller, F., *Zur Geschichte der sächsischen Goldschmied — Zünfte*, in S.H., 1865.
- München — *Fotoarchiv — Bayerische Staatsgemäldesammlungen — Fotoarchiv*, München.
- Nicolescu, *Argintăria decorativă* — Nicolescu, C., *Argintăria decorativă şi de uz casnic (sec. XVI—XVII) din Secţia de artă feudală a Muzeului de Artă al R.P.R.*, in S.M., I, 1957.
- Nicolescu, *Siebenbürgische Goldschmiede* — Nicolescu, C., *Die Rolle der Siebenbürgischen Goldschmiede in der Entwicklung der Goldschmiedekunst der rumänischen Länder im 16. und 17. Jahrhundert*, in F.V.L., VI., VI, 1963.
- Nicolescu, *Artă veche românească* — Nicolescu, C., *Muzeul de Artă al R.P.R. Secţia de artă veche românească*, Bucureşti, 1965.
- Nicolescu, *Argintăria* — Nicolescu, C., *Argintăria laică şi religioasă în Țările Române (sec. XIV—XIX)*, Bucureşti, 1968.
- Pascu, *Meşteşugurile* — Pascu, Şt., *Meşteşugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, Bucureşti, 1954.
- Petranu, C., *Revendicările* — Petranu, C., *Revendicările artistice ale Transilvaniei*, Arad, 1925.
- Pigler, *Barockthemen* — Pigler A., *Barockthemen Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, I—II, Budapest, 1956.
- Popa, *Mogoşoaia* — Popa, R., *Mogoşoaia*, Bucureşti, 1962.
- Propyläen XI* — Weisbach, W., *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, Berlin, 1924.
- Pulszky, *Jegyzetek* — Pulszky, K., *Iparművészeti jegyzetek*, in A.E., 13, 1879.
- Pulszky — Radisics, *Az ötvösség remekei* — Pulszky, K. — Radisics, J., *Az ötvösség remekei a magyar történeti ötvösműkiállításon*, II, Budapest, f.a.
- Pulszky — Radisics, *Chefs d'oeuvre* — Pulszky, K. — Radisics, J., *Chefs d'oeuvre d'orfèvrerie à l'exposition de Budapest*, II, Budapest, 1885.
- Radisics, *Fedeles kupa* — Radisics, J., *Fedeles kupa a Nemzeti Múzeum gyűjteményében*, in A.E., VI, 1886.
- Ráth, *Iparművészet* — Ráth, Gy., *Az Iparművészet könyve*, III, Budapest, 1912.
- Reissenberger, *Kurzer Bericht* — Reissenberger, L., *Kurzer Bericht über die von den Herren Pfarrern A.B. in Siebenbürgen über kirchliche Alterthümer gemachten Mittheilungen*, Hermannstadt — Sibiu, 1871.
- Reissenberger, *Pfarrkirche* — Reissenberger, L., *Die ev. Pfarrkirche A.B. in Hermannstadt*, Hermannstadt — Sibiu, 1884.

- Reissenberger, Hann — Reissenberger, L., *Arbeiten des Hermannstädter Goldschmiedes Sebastian Hann*, Anlagenheft zu K.K.S., Wien, 1887.
- Reissenberger, Vorlagen — Reissenberger, L., *Zur Kenntnis der von Sebastian Hann zu seinen Darstellungen benützten Vorlagen*, in K.V.S.L., XI, 1888.
- Resch, Hann — Resch, A., *Zu den Arbeiten des Sebastian Hann*, in K.V.S.L., XI, 1888.
- Rosenberg, Merkzeichen — Rosenberg, M., *Der Goldschmiede — Merkzeichen*, I—IV, Frankfurt a.M., 1890, ed. III, 1922.
- Roth, Kunstgewerbe — Roth, V., *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908.
- Roth, Goldschmiedezunft — Roth, V., *Artikel der Hermannstädter Goldschmiedezunft vom Jahre 1494*, in K.V.S.L., XXXIV, 1911.
- Roth, Hann — Roth, V., *Sebastian Hann*, in K.Z., 24, 25, 26/1911.
- Roth, Franck emléktáblája — Roth, V., *Valentin Franck von Franckenstein emléktáblája*, in A.E., XXXI, 1911.
- Roth, Kehely — Roth, V., *Az egyházi kehely történeti fejlődése Erdélyben*, in A.E., XXXII, 1912.
- Roth, Hann-Werk — Roth, V., *Zum Werk des Sebastian Hann*, in K.V.S.L., XXXV, 1912.
- Roth, Peter Mayer — Roth, V., *Zur Geschichte der Glodschmiedekunst 1. Lehrbrief des Goldschmieds Peter Mayer aus Nürnberg aus dem Jahr 1515*, in K.V.S.L., XXXVI, 1913.
- Roth, Keresztelőmedenczék — Roth, V., *Erdélyi keresztelőmedenczék*, in A.E., XXXIII, 1913.
- Roth, Öt kehely — Roth, V., *Hann Sebestyén öt úrvacsora kelyhe*, in A.E., XXXIII, 1913.
- Roth, Stílbeli fejlődés — Roth, V., *Az erdélyi kelyhek stílbeli fejlődése*, Budapest, 1913.
- Roth, Beiträge — Roth, V., *Beiträge zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*, Strassburg, 1914.
- Roth, Mitteilungen — Roth, V., *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthal'schen Museum*, I—III, in K.V.S.L., XXXV, 1912; XXXVI, 1913; XXXVIII, 1915.
- Roth, Altäre — Roth, V., *Siebenbürgische Altäre*, Strassburg, 1916.
- Roth, Goldschmiedearbeiten — Roth, V., *Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens, I, Goldschmiedearbeiten, I—II, Hermannstadt — Sibiu*, 1922.
- Ruhmer, Altdorfer — Ruhmer, E., *Albrecht Altdorfer*, München, 1965.
- Rumanian art treasures — *Rumanian art treasures Fifteenth to eighteenth centuries* (catalog), Edinburgh, Cardiff, London, 1965—1966.
- Sievert, Hann — Sievert, L., *Sebastian Hann Ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte*, in M.B.M., s.n., II, 1932.

Note

- ¹ *Istoria Românei*, p. 108. (Vezi lista prescurtărilor bibliografice.)
- ² Teutsch, G., *Geschichte*, p. 285, 286, 506 — Marica, *Teme antice*, p. 360, 361.
- ³ *Deutsche Kunst in Siebenbürgen*, p. 45; — Vătășianu, *Arta feudală*, p. 866.
- ⁴ Goldenberg, *Italiani și raguzani*, p. 591 sqq.
- ⁵ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 65.
- ⁶ Goldenberg, *Hallerii*, p. 92 sqq.
- ⁷ Dintre autorii utilizați, următorii au publicat date în legătură cu biografia și familia lui Hann: Bielz, *Aurari*, p. 26—28, — Gyárfás, *A három Hann*, p. 232—234. — Herbert, *Rat Hermannstadts*, p. 455. — Marica, *Teme antice*, p. 359 sqq.; — Marica, *Hann*, p. 239 sqq. — Reissenberger, *Hann*, p. 35—37. — Roth, *Beiträge*, p. 244—263. — Sievert, *Hann*, p. 5—36. — Sigerus, *Hann*, p. 53. — Sigerus, *Hann-Familie*, p. 27, 28. — Cîteva date inedite provin din arhiva Rolf Schuller — Sibiu.
- ⁸ Mihalik, S., *Hann*, p. 153.
- ⁹ A se vedea Mihalik *értekezésének vitája*, p. 174 sqq.
- ¹⁰ Mihalik, S., *Hann*, p. 154.
- ¹¹ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 65. — Goldenberg, *Clujul*, p. 96.
- ¹² Petranu, *Revendicările*, p. 40. — Pascu, *Meșteșugurile*, p. 207. — Bielz, *Aurari*, p. 14, 15 (Bielz citează prezența lui Martin Siebenbürger la Cracovia în 1542). — Marica, *Teme antice*, p. 361 (nota 3). — Marica, *Hann*, p. 241 (nota 10).
- ¹³ Bielz, *Aurari*, p. 14. — Marica, *Hann*, p. 241.
- ¹⁴ Goldenberg, *Clujul*, p. 96.
- ¹⁵ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 282.
- ¹⁶ Bielz, *Aurari*, p. 14. — Marica, *Teme antice*, p. 361 (nota 3). — Marica, *Hann*, p. 240.

- ¹⁷ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 204. — Bielz, *Aurari*, p. 14, 15. — Marica, *Teme antice*, p. 361 (nota 3).
- ¹⁸ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 282.
- ¹⁹ Congrès, p. 292. — *Deutsche Kunst in Siebenbürgen*, p. 55. — Pascu, *Meșteșugurile*, p. 282 (autorul stabilește data întoarcerii lui Sommer la Brașov în 1610). — Bielz, *Aurari*, p. 15. — Marica, *Teme antice*, p. 361. — Marica, *Hann*, p. 240.
- ²⁰ Roth, *Peter Mayer*, p. 32, 33. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 63. — *Deutsche Kunst in Siebenbürgen*, p. 47. — Pascu, *Meșteșugurile*, p. 285. — Vătășianu, *Arta feudală*, p. 885. — Marica, *Teme antice*, p. 361 (nota 4). — Marica, *Hann*, p. 241.
- ²¹ Pentru relațiile italo—transilvănene și pentru rutele comerciale spre Sud a se vedea Goldenberg, *Italiani și raguzani*, p. 591 sqq.
- ²² Pascu, *Meșteșugurile*, p. 204. — Marica, *Hann*, p. 240.
- ²³ Pentru arterele de comunicație ce legau Transilvania de Europa centrală, Germania de sud, Italia și Occident, a se vedea Goldenberg, *Halleri*, p. 108 sqq.
- ²⁴ Lupu, *Sibiul*, p. 15, 16.
- ²⁵ Sievert, *Hann*, p. 6, 7 (Sievert prezumă că Elias Nicolai și Sigismund Möss erau originari din Spiš).
- ²⁶ *Idem*, p. 8.
- ²⁷ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 309, 311, 312.
- ²⁸ Lupu, *Sibiul*, p. 17, 18.
- ²⁹ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 212.
- ³⁰ *Idem*, p. 205, 206. — Marica, *Sf. Mihail*, p. 8—9.
- ³¹ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 335. — Bielz, *Aurari*, p. 9.
- ³² Roth, *Kunstgewerbe*, p. 62, 68. — Pascu, *Meșteșugurile*, p. 72, 206, 212, 329. — Marica, *Hann*, p. 242.
- ³³ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 206, 335. — Marica, *Hann*, p. 242.
- ³⁴ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 205, 211, 215, 329. — Marica, *Hann*, p. 242.
- ³⁵ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 71, 72, 206. — Bielz, *Aurari*, p. 8. — Marica, *Hann*, p. 243.
- ³⁶ Bielz, *Aurari*, p. 16.
- ³⁷ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 60.
- ³⁸ Bielz, *Aurari*, p. 16.
- ³⁹ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 68, 69. — Bielz, *Aurari*, p. 15.
- ⁴⁰ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 69—76.
- ⁴¹ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 208, 209. — Bielz, *Aurari*, p. 15, 16.
- ⁴² Pascu, *Meșteșugurile*, p. 287.
- ⁴³ *Idem*, p. 213, 214, 264, 265, 283, 284, 320.
- ⁴⁴ Roth, *Goldschmiede-Zunft*, p. 56. — Roth, *Peter Mayer*, p. 32—33. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 64.

- ⁴⁵ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 67, 68. — Pascu, *Meșteșugurile*, p. 285.
- ⁴⁶ Pascu, loc. cit.
- ⁴⁷ Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 226, nr. cat. 585. — Mihalik, S., *Hann*, p. 160, nr. cat. I/2.
- ⁴⁸ A se compara Nicolescu, *Argintăria*, p. 70, nr. cat. 20, fig. 20.
- ⁴⁹ A se compara Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 222, nr. cat. 577, pl. 189/1.
- ⁵⁰ A se compara *Catalog Dürer*, p. 36, nr. cat. 95, fig. 95/4.
- ⁵¹ A se compara Strieder, *Meister um Dürer*, p. 133, nr. cat. 230.
- ⁵² Pascu, *Meșteșugurile*, p. 209. — Marica, *Teme antice*, p. 360.
- ⁵³ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 79, 80. — Marica, *Teme antice*, p. 361, 362 (nota 1).
- ⁵⁴ Confruntat originalele de la Sibiu, Brașov și München.
- ⁵⁵ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 296, 306.
- ⁵⁶ *Idem*, p. 261, 286, 287.
- ⁵⁷ *Idem*, p. 296. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 77, 78.
- ⁵⁸ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 268.
- ⁵⁹ Data este consemnată pe epitaful comitelui din ferula bisericii evanghelice din Sibiu, opera sculptorului Sigismund Möss. A se vedea și Marica, *Cămile istoriate*, p. 372—374.
- ⁶⁰ Pe o fotografie, provenită din colecția Bielz — topită din nefericire de tipografie în 1965 — figura cana Fleischer (semnalată bibliografic doar ulterior: Marica, *Cămile istoriate*, p. 371—374, fig. 1). Pe reversul acelei fotografii se citea următoarea însemnare autografă a lui I. Bielz: „44 a) *Sebastian Hann, Deckelhumpen mit Darstellung eines Triumphzuges 1675, Im Deckel Wappen des Komes Fleischer...*“ etc. — A se vedea și Mihalik, S., *Hann*, p. 158—160, nr. cat. I/1, fig. 1.
- ⁶¹ Mihalik, S., *Hann*, p. 160.
- ⁶² A se compara *Augsburger Barock*, p. 374, nr. cat. 549, fig. 37; — p. 91, nr. cat. 94, fig. 36; — p. 285, nr. cat. 414, fig. 265; — p. 326, nr. cat. 471, fig. 309.
- ⁶³ A se compara Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 225, nr. cat. 582, pl. 180/4; — p. 212, nr. cat. 551, pl. 171.
- ⁶⁴ *Idem*, p. 218, nr. cat. 566, pl. 182/1; — p. 224—225, nr. cat. 581, pl. 183.
- ⁶⁵ *Idem*, p. 214—215, nr. cat. 558, pl. 178; — p. 215, nr. cat. 559, pl. 177/4; — p. 223, nr. cat. 578, pl. 188, (cana Catharinei Fronius — Catharina Froniana fiind desemnată ca donatoare în inscripție).
- ⁶⁶ A se vedea ediția din 1710, p. 45 (consultată în Biblioteca de la Germanisches Nationalmuseum, din Nürnberg).
- ⁶⁷ Un fiu al lui Veit Stoss cel Bătrîn, Matthias Stoss se stabilise temporar la Plzeň. A se vedea Stănescu, *Stowsz*, p. 7 — alții trei fii Stoss sînt menționați în Transilvania; Veit junior la Brașov (1522—1531), Johann la Sighișoara unde a decedat în 1530 și Martin la Mediaș, de unde pleacă în 1535 la Nürnberg, apoi la Cracovia. A se vedea Roth, *Altäre*, p. 81. — Vătășianu, *Arta feudală*.

p. 497, 792, 795, 848. — Stănescu, *Stwosz*, p. 7, 34, 35. — Marica, *Jimbor*, p. 212.

⁶⁸ Strieder, *Meister um Dürer*, p. 92, 97. În legătură cu rolul jucat de Hans Dürer și Hans Suess von Kulmbach în răspîndirea stilului durerian în Transilvania a se vedea și Vătășianu, *Arta feudală*, p. 777.

⁶⁹ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 128 (a se vedea și nota 5). — Marica, *Teme antice*, p. 361, 363.

⁷⁰ Bielz, *Aurari*, p. 24.

⁷¹ Reissenberger, *Hann*, p. 37, 38, fig. I, II. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 33. — Mihalik, S., *Hann*, p. 168, nr. cat. I/10.

⁷² Confruntat originalul.

⁷³ A se compara Wüthrich, *Merian — Handzeichnungen*, nr. 77, fig. 71 A; — nr. 68, fig. 63.

⁷⁴ A se vedea ediția din 1710, p. 260.

⁷⁵ *Augsburger Barock*, p. 297, nr. cat. 435, fig. 279.

⁷⁶ *Idem*, p. 326—327, nr. cat. 472, fig. 278.

⁷⁷ *Idem*, p. 186, nr. cat. 218, fig. 154; — p. 102, nr. cat. 99, fig. 80 (confruntat și originalul); — p. 310, nr. cat. 454, fig. 291 (confruntat și originalul).

⁷⁸ A se vedea Wüthrich, *Merian — Druckgraphisches Werk*, p. 60 sqq.

⁷⁹ Mihalik, S., *Hann*, p. 185, nr. cat. VIII/2.

⁸⁰ Referitor la cronica evenimentelor survenite la Sibiu în timpul vieții lui Hann, a se vedea Sigerus, *Chronik*.

⁸¹ Csányi, *Hann mellboglárja*, p. 118, 119. — Csányi, *Hann-Goldschmiedewerke*, p. 152. — Mihalik, S., *Hann*, p. 181, nr. cat. VII/5.

⁸² *Deutsche Kunst in Siebenbürgen*, p. 159—160.

⁸³ A se vedea și Mihalik *értekezésének vitája*, László Gyula *opponensi véleménye*, p. 177, 178.

⁸⁴ A se vedea Roth, *Kunstgewerbe*, p. 113. — Reissenberger, *K.K.S.*, III, Hermannstadt — Sibiu, 1883, p. 30.

⁸⁵ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 111. — Bielz, *Aurari*, p. 32.

⁸⁶ A se compara Steingraber, *Jewellery*, p. 21, fig. 6.

⁸⁷ A se compara Hamann, *Geschichte der Kunst*, p. 284, fig. 320; — p. 297, fig. 337.

⁸⁸ A se compara Steingraber, *Jewellery*, p. 47, fig. 67; — p. 48, fig. 68.

⁸⁹ A se compara Hamann, *Geschichte der Kunst*, p. 420, fig. 524; — p. 418, fig. 521; — p. 417, fig. 520; — p. 429, fig. 537. — Stănescu, *Stwosz*, fig. 32. — Landolt, *Peinture allemande*, fig. p. 97, 99, 72, 136, 142. — Benesch, *Peinture allemande*, fig. p. 113.

⁹⁰ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 111.

⁹¹ A se compara Vătășianu, *Arta feudală*, p. 883, fig. 837. — *Deutsche Kunst in Siebenbürgen*, fig. 203, 204.

⁹² *Idem*, fig. 201.



⁹³ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 111, 112.

⁹⁴ *Idem.* p. 113.

⁹⁵ Bielz, *Aurari*, p. 32, 33.

⁹⁶ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 79. — Marica, *Hann*, p. 247.

⁹⁷ A se vedea Roth, *Kunstgewerbe*, p. 79, 80.

⁹⁸ *Din istoria Transilvaniei*, p. 226. — *Istoria României*, p. 229, 230.

⁹⁹ Roth, *Beiträge*, p. 253, 254. — Sievert, *Hann*, p. 13.

¹⁰⁰ Reissenberger, *Hann*, p. 38.

¹⁰¹ Babelon, *Coins-medals*, fig. 58, 62.

¹⁰² *Idem.*, fig. 74.

¹⁰³ A se compara *Icones Biblicae (Biblische Figuren, etc.)* ediția din Strassburg (Strasbourg), 1626, partea II-a, p. 91. (consultată în Biblioteca de la Germanisches Nationalmuseum, din Nürnberg).

¹⁰⁴ Sigerus, *Chronik*, p. 17.

¹⁰⁵ A se compara *Augsburger Barock*, p. 328, nr. cat. 474, fig. 274; — p. 397, nr. cat. 580, fig. 324; — p. 398.

¹⁰⁶ Reissenberger, K.K.S., Hermannstadt — Sibiu, 1878, p. 10, descrie greșit armoriile Semriger de pe epitaful comitelui.

¹⁰⁷ Confruntat originalul.

¹⁰⁸ Pigler, *Barockthemen*, I, p. 159, 163, 164.

¹⁰⁹ A se compara ediția din Strassburg, 1626, partea II-a, p. 97.

¹¹⁰ Pigler, *Barockthemen*, p. 159—161.

¹¹¹ *Idem.*, p. 165—168.

¹¹² A se compara *Augsburger Barock*, p. 204, nr. cat. 247, fig. 104.

¹¹³ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 133. — Roth, *Beiträge*, p. 254, 255. — Bielz, *Sebastian Hann*, p. 37. — Reissenberger, *Vorlagen*, p. 40, 41.

¹¹⁴ Operele lui Merian negăsindu-se în țară, inițiativa unui studiu analogic prezenta inerente dificultăți. Acesta a devenit posibil doar prin confruntarea faptică, efectuată cu prilejul studierii gravurilor lui Merian în Cabinetul de stampe și în Biblioteca de la Germanisches Nationalmuseum din Nürnberg (1967, 1968/1969), de asemenea prin comparație cu operele merianești parțial reeditate de către L. H. Wüthrich, directorul Muzeului din Basel, cel mai notoriu specialist merianesc. Lucrările ne-au parvenit prin amabilitatea editurii Bärenreiter din Kassel și Basel și au stat împreună cu fotocopiile trimise de Germanisches Nationalmuseum la baza studiului intitulat: *Gravurile lui Matthaeus Merian ca sursă de inspirație pentru lucrările argintarului Sebastian Hann*, pe care l-am comunicat în cadrul sesiunii științifice a cadrelor didactice de la Universitatea Babeș—Bolyai din Cluj, în aprilie 1972. Aducem pe această cale mulțumirile noastre direcției de la Germanisches Nationalmuseum din Nürnberg, precum și editurii Bärenreiter din Kassel și Basel.

¹¹⁵ A se compara *Propyläen*, XI, p. 174.

¹¹⁶ A se vedea *Augsburger Barock*, p. 308, nr. cat. 452, fig. 246.

- ¹¹⁷ A se compara Nicolescu, *Argintăria*, p. 118, nr. cat. 109, fig. 74; — p. 120, nr. cat. 112, fig. 75. — *Augsburger Barock*, p. 366, nr. cat. 533, fig. 247.
- ¹¹⁸ A se compara Nicolescu, *Argintăria*, p. 121, nr. cat. 116, fig. 77; — p. 123, nr. cat. 118, fig. 78. — *Augsburger Barock*, p. 306, nr. cat. 449, fig. 249.
- ¹¹⁹ A se compara Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 128, nr. cat. 287, pl. 117; — p. 128—129, nr. cat. 288, pl. 118 — *Augsburger Barock*, p. 330, nr. cat. 476, fig. 250.
- ¹²⁰ A se compara Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 141—142, nr. cat. 319, pl. 128.
- ¹²¹ *Idem*, p. 169—170, nr. cat. 407, pl. 148.
- ¹²² *Idem*, p. 124—125, nr. cat. 280, pl. 119/1; — p. 129, nr. cat. 290, pl. 120. — Nicolescu, *Argintăria*, p. 117, nr. cat. 105, fig. 73.
- ¹²³ A se compara Nicolescu, *Argintăria*, p. 151, nr. cat. 167, fig. 101; — p. 120, nr. cat. 114, fig. 76. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 131—132, nr. cat. 296, fig. 59.
- ¹²⁴ Molsdorf, *Symbolik*, p. 211, 214.
- ¹²⁵ Jahn, etc., *Wörterbuch*, p. 567.
- ¹²⁶ Pigler, *Barockthemen*, I, p. 526.
- ¹²⁷ A se compara Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 214, nr. cat. 558, pl. 178; — p. 211—212, nr. cat. 549, pl. 169. — O replică tîrzie a cîinii Vrberger este opera lui Stephanus Weltzer II (activ 1700—1734, tot la Braşov). A se vedea Nicolescu, *Argintăria*, p. 88, nr. cat. 59, fig. 44.
- ¹²⁸ A se vedea relativ la atribute şi Molsdorf, *Symbolik*, p. 212—214, 215—217.
- ¹²⁹ A se vedea Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 224, nr. cat. 581, pl. 183; — p. 221, nr. cat. 575, pl. 179; — p. 221, nr. cat. 574, pl. 181.
- ¹³⁰ A se compara Nicolescu, *Argintăria*, p. 60, nr. cat. 5, fig. 5; — p. 62, nr. cat. 8, fig. 8. — Reissenberger, *K.K.S.*, II, partea I-a, Wien, 1894, p. 8, 9, pl. 6. — Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 168, nr. cat. 404, fig. 89.
- ¹³¹ A se compara Nicolescu, *Argintăria*, p. 62, nr. cat. 7, fig. 7; — p. 64, nr. cat. 9, fig. 9.
- ¹³² A se vedea Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 232, nr. cat. 596, 598 şi 597, pl. 195/3, 195/1 şi 195/2.
- ¹³³ Roth, *Mitteilungen II*, în *K.V.S.L.*, XXXVI, 1913, p. 116.
- ¹³⁴ Nicolescu, *Argintăria*, p. 106, nr. cat. 89, fig. 61.
- ¹³⁵ A se compara Nicolescu, *Argintăria*, p. 184—185, nr. cat. 208 şi 209, fig. 132 şi 133.
- ¹³⁶ A se vedea Merian, *Icones Biblicae*, p. 7, 9, 11, 13.
- ¹³⁷ *Idem*, p. 21.
- ¹³⁸ Roth, *Beiträge*, p. 194.
- ¹³⁹ A se compara Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 122, nr. cat. 274, pl. 113/4; — p. 123, nr. cat. 276, pl. 113/3.
- ¹⁴⁰ *Idem*, p. 121—122, nr. cat. 273, pl. 113/2; — p. 116, nr. cat. 260, pl. 113/1.

¹⁴¹ Uneori breslele aveau patru staroști, cel mai vîrstnic purtînd titlul de „părintele breslei”. În ipostaza în care erau doi, erau desemnați cu titlul de *senior* (prim) și *junior* (secund). A se vedea Pascu, *Meșteșugurile*, p. 302.

¹⁴² A se vedea și Pascu, *Meșteșugurile*, p. 208. — Voinescu, *Meșteri argintari*, p. 81, 85.

¹⁴³ Voinescu, *Meșteri argintari*, p. 77. — Roth, *Kunstgewerbe*, p. 62. — Bielz, *Aurari*, p. 12. — Marica, *Hann*, p. 240.

¹⁴⁴ Bielz, *loc. cit.* — Marica, *loc. cit.* — Pascu, *Meșteșugurile*, p. 207, 208. — Voinescu, *Meșteri argintari*, p. 81.

¹⁴⁵ Iorga, *Chipuri și icoane*, p. 208, 209. — Pascu, *Meșteșugurile*, p. 207, 208. — Voinescu, *Meșteri argintari*, p. 79, 81. — Bielz, *Aurari*, p. 12. — Marica, *Hann*, p. 240.

¹⁴⁶ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 207. — Bielz, *loc. cit.*

¹⁴⁷ Pascu, *loc. cit.* — Voinescu, *Meșteri argintari*, p. 79.

¹⁴⁸ Pascu, *Meșteșugurile*, p. 316.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 207. — Voinescu, *loc. cit.* — Bielz, *loc. cit.* — Mușlea, *Șcheii Brașovului*, p. 291, 292.

¹⁵⁰ Bielz, *Aurari*, p. 12. — Pascu, *Meșteșugurile*, p. 207, 208. — Voinescu, *Meșteri argintari*, p. 79 (a se vedea și nota 4). — Marica, *Hann*, p. 240.

¹⁵¹ Voinescu, *Meșteri argintari*, p. 82, 85. — Nicolescu, *Argintăria*, p. 62, nr. cat. 7, fig. 7.

¹⁵² Nicolescu, *Argintăria*, p. 70, nr. cat. 20, fig. 20; — nr. cat. 19, fig. 19; — p. 234, nr. cat. 249, fig. 179; — p. 154, nr. cat. 168, fig. 102, 103; — p. 306—307, nr. cat. 352, fig. 245; — p. 78, nr. cat. 45, fig. 34.

¹⁵³ A se vedea și Voinescu, *Meșteri argintari*, p. 83, 84, 88, 92. — Nicolescu, *Argintăria*, p. 295, nr. cat. 341 și 342, fig. 233 și 234; — p. 299, nr. cat. 346, fig. 238; — p. 247—248, nr. cat. 272—276, fig. 190.

¹⁵⁴ Nicolescu, *Argintăria*, p. 210, nr. cat. 221—222, fig. 157

¹⁵⁵ *Idem*, p. 249, nr. cat. 277, fig. 191.

¹⁵⁶ Voinescu, *Tezaur*, p. 80.

¹⁵⁷ A se compara Nicolescu, *Argintăria*, p. 247—249, nr. cat. 272—276.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 247, nr. cat. 272, fig. 190.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 244, nr. cat. 262, fig. 187.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 248, nr. cat. 276.

¹⁶¹ Voinescu, *Meșteri argintari*, p. 93.

¹⁶² Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 194, nr. cat. 481, pl. 162/5.

¹⁶³ A se compara *Idem*, p. 195, nr. cat. 487; — p. 194, nr. cat. 482 și 483; — p. 194, nr. cat. 484, pl. 162/8; — p. 194—195, nr. cat. 485, pl. 162/3.

¹⁶⁴ Matei, *etc. Istoria României în date*, p. 145.

¹⁶⁵ Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 268, nr. cat. 810, pl. 104/2.

¹⁶⁶ *Augsburger Barock*, p. 329, nr. cat. 475, fig. 261.

- ¹⁶⁷ Anul morții pastorului Andreas Czek e dat de Mihalik, S., *Hann*, p. 186, nr. cat. VIII/6.
- ¹⁶⁸ A se compara Merian, *Icones Biblicae*, p. 91.
- ¹⁶⁹ A se compara Waldmann, *Dürer*, pl. 142.
- ¹⁷⁰ A se compara și Ruhmer, *Altdorfer*, pl. 63 (aceeași scenă pe altarul de la mănăstirea Sf. Florian din Linz).
- ¹⁷¹ A se compara Waetzoldt, *Dürer*, p. 158.
- ¹⁷² A se vedea Marica, *Jimbor*, p. 217 sqq.
- ¹⁷³ A se compara Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 191, nr. cat. 470, pl. 159/4; — p. 191, nr. cat. 471, pl. 160/2; — p. 192, nr. cat. 473; — p. 192, nr. cat. 474, pl. 160/4.
- ¹⁷⁴ *Augsburger Barock*, p. 355—356, nr. cat. 516, fig. 267.
- ¹⁷⁵ A se compara, Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 199, nr. cat. 504 și 505, pl. 157/4; — p. 198—199, nr. cat. 502, pl. 160/3.
- ¹⁷⁶ Mihalik, S., *Hann*, p. 173, nr. cat. III/5 și 6, fig. 7. (autorul întrebuițează expresia de *Haifischhautmuster*).
- ¹⁷⁷ A se compara Nicolescu, *Argintăria*, p. 68, nr. cat. 15, fig. 15; — p. 77, nr. cat. 38, fig. 29; — p. 78, nr. cat. 45, fig. 34.
- ¹⁷⁸ Pentru legăturile lui Brâncoveanu cu argintarii transilvăneni a se vedea: Voinescu, *Noi identificări*, p. 34 sqq. — Voinescu, *Tezaur*, p. 80 sqq. — Voinescu, *Meșteri argintari*, p. 88 sqq. — Nicolescu, *Siebenbürgische Goldschmiede*, p. 52 sqq. — Nicolescu, *Argintăria*, p. 27 sqq.
- ¹⁷⁹ A se vedea Nicolescu, *Argintăria*, p. 272, nr. cat. 328, fig. 210—211.
- ¹⁸⁰ *Idem*, p. 268, nr. cat. 326, fig. 205—207. — Vătășianu, *Arta feudală*, p. 456—457, fig. 425.
- ¹⁸¹ Vătășianu, *Arta feudală*, p. 894—895, fig. 856. — Nicolescu, *Argintăria*, p. 277, nr. cat. 330, fig. 214—215; — p. 279—280, nr. cat. 332, fig. 217—219.
- ¹⁸² Nicolescu, *Argintăria*, p. 283—284, nr. cat. 335, fig. 222; — p. 288, nr. cat. 339, fig. 226.
- ¹⁸³ *Idem*, p. 289—290, nr. cat. 340, fig. 227—232.
- ¹⁸⁴ *Idem*, p. 295, nr. cat. 341, fig. 233; — nr. cat. 342, fig. 234.
- ¹⁸⁵ *Idem*, p. 298, nr. cat. 345, fig. 237; — p. 300, nr. cat. 347, fig. 239—240; — p. 302, nr. cat. 348, fig. 241.
- ¹⁸⁶ *Idem*, p. 286, nr. cat. 337, fig. 224.
- ¹⁸⁷ A se compara Vătășianu, *Arta feudală*, p. 753, fig. 720.
- ¹⁸⁸ A se compara Nicolescu, *Argintăria*, p. 299, nr. cat. 346, fig. 238.
- ¹⁸⁹ *Idem*, p. 303, nr. cat. 349, fig. 242; — p. 304, nr. cat. 350, fig. 243.
- ¹⁹⁰ Kohlhausen, *Nürnberg Goldschmiedekunst*, p. 138.
- ¹⁹¹ *Idem*, p. 141. — Lehnert, *Kunstgewerbe*, I, p. 599. — Marica, *Cupa din corn de rinocer*, p. 119.
- ¹⁹² Dürer, *Jurnal*, p. 56 sqq.
- ¹⁹³ Kohlhausen, *Nürnberg Goldschmiedekunst*, p. 142. — Lehnert, *Kunstgewerbe*, II, p. 534, 67. — Marica, loc. cit.

¹⁹⁴ A se compara Kohlhausen, *Nürnberger Goldschmiedekunst*, p. 175, nr. cat. 260, fig. 293.

¹⁹⁵ Textul original prezintă următoarea grafie:

LIII. Rhinoceros

*Nuper in Ausonia domini spectatus harena,
hic erit ille tibi, cui pila taurus erat.*

Martial, *Epigrammes*, Tome II, 2-ème partie (Livres XIII—XIV), texte établi et traduit par H. I. Izaac, Paris, 1933, p. 226. Într-o notă comentatorul precizează că *pila* are semnificații diverse, putând fi interpretată și ca manechin de întăritat taurii.

¹⁹⁶ Kohlhausen, *Nürnberger Goldschmiedekunst*, p. 301, fig. 456; — p. 352, fig. 515; — p. 366, nr. cat. 390, fig. 534, 535.

¹⁹⁷ Lehnert, *Kunstgewerbe*, I, p. 512, II, p. 183.

¹⁹⁸ Kohlhausen, *Nürnberger Goldschmiedekunst*, p. 394, nr. cat. 409, fig. 565; — p. 487, nr. cat. 477, fig. 701.

¹⁹⁹ Fontoura da Costa, *Deambulations of the rhinoceros*, p. 6, 9—22, 25, 28—30.

²⁰⁰ A se compara Waetzoldt, *Dürer*, fig. 207, 208.

²⁰¹ Mihalik, S., *Hann*, p. 168.

²⁰² Pigler, *Barockthemen*, II, p. 368, 369. — Mihalik, J., *Beham-Flötner*, p. 297. — Radisics, *Fedeles kupa*, p. 344.

²⁰³ A se compara ediția din 1710, p. 260, 245.

²⁰⁴ Pigler, *Barockthemen*, II, p. 313. — A se compara *Cronica lui Gottfried*, ediția din 1710, p. 74.

²⁰⁵ Versul este incomplet citat, lipsindu-i începutul: *Sapienter item contrahes....* iar viitorul textului horatian a fost fie convertit în imperativ, fie i s-a omis sufixul personal.

²⁰⁶ Mihalik, S., *Hann*, p. 167.

²⁰⁷ Pigler, *Barockthemen*, II, p. 102—104. — A se compara *Cronica lui Gottfried*, ediția din 1710, p. 34.

²⁰⁸ Episodul cu Ahelous ar putea fi eventual interpretat și ca reprezentarea lui Hercule furând vitele lui Geryone, deși accepția dinții ni se pare mai potrivită. Episodul central nu se poate referi decât la Cacus, deoarece figura respectivă apare culcată la pământ. Pe Anteu, Hercule îl înfrânge ridicându-l în văzduh, făcându-l să-și piardă puterea ce-i venea din contactul cu pământul matern. Pe Lichas îl prinde de picior și îl aruncă în mare, înnebunit de tunica otrăvită a lui Nessus, pe care Lichas i-o adusese din partea Dejanirei. De altfel Hercule nu poartă tunică, având partea superioară a torsului nudă.

²⁰⁹ *Iipse sub Esquiliis, ubi erat sua regia, caesus*

Concidit in dura sanguinolentus humo

Filia, carpento patrios initura penates,

Ibat per medias alta ferixque vias.

Corpus ut adspexit, lacrymis auriga profusus
 Restitit; hunc tali corripit illa sono;
 Vadis? an exspectas pretium pietatis amarum?
 Duc, inquam, invitas ipsa per ora rotas.

- ²¹⁰ A se compara ediția din 1710, p. 81.
²¹¹ Pigler, *Barockthemen*, II, p. 418.
²¹² A se compara ediția din 1710, p. 37.
²¹³ Pigler, *Barockthemen*, II, p. 270—272.
²¹⁴ A se compara ediția din 1710, p. 109.
²¹⁵ *Externa 1: Haerent ac stupent hominum oculi, cum huius facti pictam imaginem vident, casusque antiqui conditionem, praesentis spectaculi admiratione renovant; in illis mutis membrorum lineamentis viva ac spirantia corpora intueri credentes.*
²¹⁶ Pigler, *Barockthemen*, II, p. 285—290.
²¹⁷ Roth, *Beiträge*, p. 270.
²¹⁸ Sievert, *Hann*, p. 29, 25 (Un cal de rasă pură era evaluat la 100 florini, în timp ce un armăsar bun, obișnuit, valora 25 florini).
²¹⁹ Mihalik, S., *Hann*, p. 181, nr. cat. VII/4.
²²⁰ *Hann értekezésének vitája, László Gyula opponensi véleménye*, p. 177, 178.
²²¹ Roth, *Beiträge*, p. 265.
²²² *Idem*, p. 267.
²²³ *Idem*, p. 270. — Mihalik, S., *Hann*, p. 180, nr. cat. VII/2 și 3.
²²⁴ Roth, *Beiträge*, p. 271, 272.
²²⁵ A se confrunta Pigler, *Barockthemen*, I, p. 64—67.
²²⁶ Nicolescu, *Argintăria*, p. 18 (nota 5).
²²⁷ Confruntat originalele. A se vedea și Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 237—238, nr. cat. 609, 610; — p. 199, nr. cat. 503.
²²⁸ Nicolescu, *Argintăria*, p. 310, nr. cat. 357, fig. 250, 251; — p. 313, nr. cat. 358, fig. 252, 253.
²²⁹ *Idem*, p. 308, nr. cat. 356, fig. 249.
²³⁰ Mihalik, S., *Hann*, p. 168, nr. cat. I/13.
²³¹ Reissenberger, *Hann*, p. 38 și Bieltz, *Sebastian Hann*, p. 40, nr. cat. 38, citează cana din 1684 ca fiind în proprietatea lui Barcsay Kálmán din Deva. Cum aceasta era decorată cu aceleași teme ca și cana Reschner, achiziționată în 1913 de fostul Muzeu al Transilvaniei (cf. registrul inventar, II, nr. crt. 76) de la Barcsay Domokos din Deva, identitatea tematică și proprietarii omonimi au stîrnit o confuzie; crezîndu-se adesea că este vorba de unul și același obiect.
²³² Prima propunere de datare a cîinii din Luna de Jos a apărut în Marica, *Cămile istoriate*, p. 384.
²³³ Kristeller, *Kupferstich-Holzschnitt*, fig. p. 223.
²³⁴ Pigler, *Barockthemen*, I, p. 147—152, 218—227.

²³⁵ Sievert, *Hann*, p. 30. Intrucît aceste piese n-au mai fost menționate din secolul al XVIII-lea, sînt omise din catalogul prezentei lucrări.

²³⁶ A se vedea Merian, *Icones Biblicae*, p. 53.

²³⁷ Kohlhausen, *Nürnberg Goldschmiedekunst*, p. 296.

²³⁸ *Idem*, p. 309, nr. cat. 352, fig. 457; — p. 316, nr. cat. 354, fig. 463, 465; — p. 321, nr. cat. 357/a, fig. 472; — p. 299, fig. 454.

²³⁹ Nicolescu, *Argintăria*, p. 58, nr. cat. 1, fig. 1.

²⁴⁰ Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 173, nr. cat. 418, pl. 143.

²⁴¹ Nicolescu, *Argintăria*, p. 60, nr. cat. 6, fig. 6; — p. 58, nr. cat. 2, fig. 2; — p. 60, nr. cat. 3 și 4, fig. 3 și 4.

²⁴² A se compara Kohlhausen, *Nürnberg Goldschmiedekunst*, p. 391, nr. cat. 406, fig. 556; — p. 490, nr. cat. 482, fig. 708; — p. 491, nr. cat. 483, fig. 709; — p. 492, nr. cat. 484, fig. 710.

²⁴³ Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 167, nr. cat. 402, pl. 137/4; — p. 174, nr. cat. 422, pl. 144/2.

²⁴⁴ Roth, *Kunstgewerbe*, p. 138. — Roth, *Mitteilungen*, I, p. 142.

²⁴⁵ Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 15, nr. cat. 28, pl. 22/1; p. 22, nr. cat. 49, pl. 24/3; — p. 21, nr. cat. 46, pl. 24/2.

²⁴⁶ Mihalik, S., *Hann*, p. 178—180, nr. cat. VI/1—4.

²⁴⁷ A se compara *Idem*, p. 178, nr. cat. VI/1, fig. 11.

²⁴⁸ Kohlhausen, *Nürnberg Goldschmiedekunst*, p. 145.

²⁴⁹ A se vedea Mihalik, S., *Hann*, p. 172, nr. cat. III/2.

²⁵⁰ Piesa a fost descoperită de către E. Szabó Ilona, șef de secție la Muzeul de Artă din Cluj, care a avut amabilitatea a ne-o comunica și căreia îi aducem și pe această cale mulțumirile noastre.

²⁵¹ Pictura lui Burghmair (München, Alte Pinakothek) este reprodusă în Fischer, *Deutsche Malerei*, p. 273, aceea a lui Cavallino (Florența, Galleria degli Uffizi) în Pigler, *Barockthemen*, I, fig. 199, 200.

²⁵² München — Fotoarchiv, Th. 80591, Th. 80588, Th. 80587. Confruntate personal.

²⁵³ Din corespondența pe care am purtat-o cu direcția Muzeului din Kaiserslautern, în 1971, rezultă că obiectul ar fi dispărut în timpul celui de al doilea război mondial.

²⁵⁴ Confruntat originalele.

²⁵⁵ Confruntat originalul.

²⁵⁶ A se vedea Bielz, *Sebastian Hann*, p. 41—42, nr. cat. 58, 59, 61, 62.

²⁵⁷ *Idem*, p. 41, nr. cat. 55/56, 53/54. — A se compara și Mihalik, S., *Hann*, p. 175, nr. cat. V/1.

²⁵⁸ München — Fotoarchiv. Th. 83737, Th. 87099, Th. 87107, confruntate personal. Confruntat și originalele de la Bayerisches Nationalmuseum.

²⁵⁹ Confruntat originalul. — München — Fotoarchiv, Th. 83723, Th. 87100, Th. 83741, Th. 19347, Th. 83738, Th. 8175, Th. 83750, Th. 83751, Th. 9001, Th. 83739, Th. 87101, Th. 90071, etc. confruntate personal.

²⁶⁰ Confruntat originalul.

²⁶¹ A se vedea Roth, *Goldschmiedearbeiten*, p. 260, nr. cat. 773, pl. 199/44.

²⁶² *Idem*, p. 230, nr. cat. 594, pl. 186; — p. 230, nr. cat. 593, pl. 187.

²⁶³ Mihalik, S., *Hann*, p. 174, nr. cat. IV/4.

²⁶⁴ Toate datele inedite relativ la cronologia unor argintari transilvăneni provin din Arhiva Rolf Schuller din Sibiu, fiindu-ne transmise de către Bernd Kolf, traducătorul versiunii germane, cărora le aducem mulțumirile noastre. Mulțumim deopotrivă Direcției Muzeului de Artă al R. S. România din București și a Muzeului Brukenthal din Sibiu, colegului Somogyi Árpád de la Iparművészeti Múzeum și Direcției de la Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára din Budapesta, Direcției de la Germanisches Nationalmuseum din Nürnberg, de la Zentrall Institut für Kunstgeschichte și de la Bayerisches Nationalmuseum din München, care prin amabilitatea lor ne-au facilitat cercetările.

INDICE

Localități din Transilvania

Abrud (Abrudbánya), județul Alba.
 Abrudbánya, vezi Abrud.
 Agneteln, vezi Agnita.
 Agnita (Szentágota, Agneteln), județul Sibiu.
 Aiud (Nagyenyed, Grossenyed), județul Alba.
 Alba-Iulia (Gyulafehérvár, Károlyfehérvár, Weissenburg, Karlsburg), județul Alba.
 Albeștii-Bistriței (Fehéregyház, Weisskirchen), județul Bistrița-Năsăud.
 Aldorf, vezi Unirea.
 Alvinc, vezi Vințu-de-Jos.
 Amnaș (Omlás, Hamlesch), județul Sibiu.
 Apoldul-Mare (Apoldu-de-Sus) (Nagyapold, Grosspold), județul Sibiu.
 Aranyosbánya, vezi Baia-de-Arieș.
 Baia-de-Arieș (Offenbánya, Aranyosbánya, Offenburg), județul Alba.
 Baia-Mare (Nagybánya, Frauenbach, Neustadt), județul Maramureș.
 Barcaújfalu, vezi Satul-Nou.
 Bartolomeu-Brașov, vezi Brașov.
 Băgaciu (Bogács, Szászbogács, Bodeschdorf, Bogesdorf), județul Mureș.
 Berethalom, vezi Biertan.
 Besztercze, vezi Bistrița.
 Biertan (Berethalom, BIRTHÄLM), județul Sibiu.
 BIRTHÄLM, vezi Biertan.
 Bistrița (Besztercze, Bistritz, Nösen), județul Bistrița-Năsăud.
 Bistritz, vezi Bistrița.
 Bod (Botfalu, Brenndorf), județul Brașov.
 Bodeschdorf, vezi Băgaciu.
 Bogács, vezi Băgaciu.

Bogesdorf, vezi Băgaciu.
 Botfalú, vezi Bod.
 Bran (Töresvár, Törzburg), județul Brașov.
 Brașov (Brassó, Kronstadt), județul Brașov.
 Brassó, vezi Brașov.
 Brenndorf, vezi Bod.
 Caransebeș (Karánsebes, Karansebesch), județul Caraș-Severin.
 Chichiș (Kökös), județul Covasna.
 Chirpăr (Kürpöd, Kirchberg), județul Sibiu.
 Cîsnădie (Nagydisznód, Heltau), județul Sibiu.
 Cîsnădioara (Kisdisznód, Michelsberg), județul Sibiu.
 Cîlnic (Kelnek, Kelling), județul Alba.
 Cîrța (Kerc, Kerz), județul Sibiu.
 Cluj (Kolozsvár, Klausenburg), județul Cluj.
 Coltău (Koltó), județul Maramureș.
 Cristian (Kereszténysziget, Grossau), județul Sibiu.
 Cristurul-Secuiesc (Székelykeresztur), județul Harghita.
 Csiksomlyó, vezi Șumuleu.
 Dăbîca (Doboka), județul Cluj.
 Dej (Dés, Desch), județul Cluj.
 Dés, vezi Dej.
 Desch, vezi Dej.
 Deva (Déva, Schlossberg), județul Hunedoara.
 Déva, vezi Deva.
 Doberg, vezi Dobîrca.
 Dobîrca (Doborka, Doberg, Dobring), județul Sibiu.
 Doboka, vezi Dăbîca.
 Doborka, vezi Dobîrca.
 Dobring, vezi Dobîrca.
 Făgăraș (Fogaras, Fogarasch), județul Brașov.
 Fehéregyház, vezi Albeștii-Bistriței.
 Fogaras, vezi Făgăraș.
 Fogarasch, vezi Făgăraș.
 Frauenbach, vezi Baia-Mare.
 Gîrbova (Szászorbó, Urwegen), județul Alba.
 Goldmarkt, vezi Zlatna.
 Grossau, vezi Cristian.
 Grossenyed, vezi Aiud.
 Grosspold, vezi Apoldul-Mare.
 Grosscheuern, vezi Șura-Mare.
 Grosswardein, vezi Oradea.
 Gyulafehérvár, vezi Alba-Iulia.

Hamlesch, vezi Amnaș.
Heltau, vezi Cîsnădie.
Hermannstadt, vezi Sibiu.
Jidvei (Zsidve, Seiden, Zeiden), județul Alba.
Jimbor (Székelyzsombor, Sommerburg), județul Brașov.
Kaiszd, vezi Saschiz.
Karánsebes, vezi Caransebeș.
Karansebesch, vezi Caransebeș.
Karlsburg, vezi Alba-Iulia.
Károlyfehérvár, vezi Alba-Iulia.
Keissd, vezi Saschiz.
Kelling, vezi Cîlnic.
Kelnek, vezi Cîlnic.
Kendilóna, vezi Luna-de-Jos.
Kerc, vezi Cîrța.
Kereszténysziget, vezi Cristian.
Kerz, vezi Cîrța.
Kirchberg, vezi Chirpăr.
Kisdisznód, vezi Cîsnădioara.
Kistorony, vezi Turnișor.
Klausenburg, vezi Cluj.
Kleinschlatten, vezi Zlatna.
Kolozsvár, vezi Cluj.
Koltó, vezi Coltău.
Kökös, vezi Chichiș.
Kronstadt, vezi Brașov.
Kürpöd, vezi Chirpăr.
Leschkirch, vezi Nocrich.
Luna-de-Jos (Kendilóna), județul Cluj.
Marktstadt, vezi Tîrgu-Mureș.
Marosvásárhely, vezi Tîrgu-Mureș.
Medgyes, vezi Mediaș.
Mediaș (Medgyes, Mediasch), județul Sibiu.
Mediasch, vezi Mediaș.
Michelsberg, vezi Cîsnădioara.
Miercurea-Sibiului (Szerdahely, Reussmarkt), județul Sibiu.
Nagyapold, vezi Apoldul-Mare.
Nagybánya, vezi Baia-Mare.
Nagycsűr, vezi Șura-Mare.
Nagydisznód, vezi Cîsnădie.
Nagyenyed, vezi Aiud.
Nagyszeben, vezi Sibiu.

Nagyvárad, vezi Oradea.
Neppendorf, vezi Turnișor.
Neudorf, vezi Satul-Nou.
Neumarkt, vezi Tîrgu-Mureș.
Neustadt, vezi Baia-Mare.
Neutohan, vezi Tohanul-Nou.
Nocrich (Üjgyház, Leschkirch), județul Sibiu.
Nösen, vezi Bistrița.
Offenbánya, vezi Baia-de-Arieș.
Offenburg, vezi Baia-de-Arieș.
Omlás, vezi Amnaș.
Oradea (Nagyvárad, Grosswardein), județul Bihor.
Reussdörfchen, vezi Rușcior.
Reussdörfel, vezi Rușcior.
Reussen, vezi Ruși.
Reussmarkt, vezi Miercurea-Sibiului.
Rîșnov (Rozsnyó, Rosenau), județul Brașov.
Rosenau, vezi Rîșnov.
Rothenturm, vezi Turnu-Roșu.
Rozscsúr, vezi Rușcior.
Rozsnyó, vezi Rîșnov.
Rușcior (Rușciori) (Rozscsúr, Reussdörfel, Reussdörfchen), județul Sibiu.
Ruși (Rüsz, Reussen), județul Sibiu.
Rüsz, vezi Ruși.
Saschiz (Szászkézd, Kaissd, Keissd), județul Mureș.
Sathmar, vezi Satu-Mare.
Satu-Mare (Szatmárnémeti, Sathmar), județul Satu-Mare.
Satul-Nou (Barcăuțfalú, Neudorf), județul Brașov.
Scharesch, vezi Șaroș.
Scharosch, vezi Șaroș.
Schässburg, vezi Sighișoara.
Schlossberg, vezi Deva.
Segesvár, vezi Sighișoara.
Seiden, vezi Jidvei.
Sibiu (Nagyszeben, Hermannstadt), județul Sibiu.
Sic (Szék), județul Cluj.
Sighișoara (Segesvár, Schässburg), județul Mureș.
Someșeni (Szamosfalva), județul Cluj.
Sommerburg, vezi Jimbor.
Szamosfalva, vezi Someșeni.
Szatmárnémeti, vezi Satu-Mare.
Szászbogács, vezi Băgaciu.

Szászkézd, vezi Saschiz.
 Szászorbó, vezi Gîrbova.
 Szászsáros, vezi Șaroș.
 Szentágota, vezi Agnita.
 Szerdahely, vezi Miercurea-Sibiului.
 Szék, vezi Sic.
 Székelykeresztur, vezi Cristurul-Secuiesc.
 Székelyzsombor, vezi Jimbor.
 Șaroș (Șaroșul-pe-Tîrnave) (Szászsáros, Scharesch, Scharosch), județul Sibiu.
 Șumuleu (Csiksomlyó), județul Harghita.
 Șura-Mare (Nagyecsűr, Grosscheuern), județul Sibiu.
 Thelegd, vezi Tilcagd.
 Tileagd (Thelegd), județul Bihor.
 Tîrgu-Mureș (Marosvásárhely, Neumarkt, Marktstadt), județul Mureș.
 Tohani — Zărnești, vezi Tohanul-Nou și Zărnești.
 Tohanul-Nou (Üjtohán, Neutohan), județul Brașov.
 Törösvár, vezi Bran.
 Törzburg, vezi Bran.
 Turnișor (Kistorony, Neppendorf), județul Sibiu.
 Turnu-Roșu (Verestorony, Rothenturm), județul Sibiu.
 Újegyház, vezi Nocrich.
 Újtohán, vezi Tohanul-Nou.
 Unirea (Aldorf, Wallendorf), județul Bistrița-Năsăud.
 Urwegen, vezi Gîrbova.
 Valchid (Váldhid, Waldhütten), județul Sibiu.
 Váldhid, vezi Valchid.
 Verestorony, vezi Turnu-Roșu.
 Vințul-de-Jos (Alvinc, Winz, Winzendorf), județul Alba.
 Waldhütten, vezi Valchid.
 Wallendorf, vezi Unirea.
 Weissenburg, vezi Alba-Iulia.
 Weisskirchen, vezi Albeștii-Bistriței.
 Winz, vezi Vințul-de-Jos.
 Winzendorf, vezi Vințul-de-Jos.
 Zalatna, vezi Zlatna.
 Zărnești (Zernyest, Zernest, Zernescht), județul Brașov.
 Zeiden, vezi Jidvei.
 Zernescht, vezi Zărnești.
 Zernest, vezi Zărnești.
 Zernyest, vezi Zărnești.
 Zlatna (Zalatna, Kleinschlatten, Goldmarkt), județul Alba.
 Zsidve, vezi Jidvei.

Localități străine

cu denumiri în mai multe limbi

Antwerpen, vezi *Anvers*.
Anvers (*Antwerpen*).
Bâle, vezi *Basel*.
Basel (*Bâle*).
Bratislava (*Pozsony*, *Pressburg*).
Breslau, vezi *Wrocław*.
Budapest (*Budapesta*).
Budapesta, vezi *Budapest*.
Cambaia, vezi *Cambay*.
Cambay (*Cambaye*, *Cambaia*).
Cambaye, vezi *Cambay*.
Cașovia, vezi *Košice*.
Chiprovać (*Chiprovăt*).
Chiprovăț, vezi *Chiprovać*.
Coburg, vezi *Koburg*.
Constantinopol, vezi *Istanbul*.
Cracovia, vezi *Kraków*.
Danzig, vezi *Gdansk*.
Debrecen (*Debrețin*).
Debrețin, vezi *Debrecen*.
Dresden (*Dresda*).
Dresda, vezi *Dresden*.
Dubrovnik (*Raguza*).
Esztergom (*Strigoni*, *Gran*).
Firenze (*Florenția*, *Florența*).
Florenția, vezi *Firenze*.

Florența, vezi *Firenze*.
Gdansk (*Danzig*).
Gran, vezi *Esztergom*.
Istanbul (*Constantinopol*).
Kaschau, vezi *Košice*.
Kassa, vezi *Košice*.
Kirchdrauf in der Zips, vezi *Spišské Podhradie*.
Koburg (*Coburg*).
Košice (*Kassa*, *Kaschau*, *Cașovia*).
Krakau, vezi *Kraków*.
Krakkó, vezi *Kraków*.
Kraków (*Krakau*, *Krakkó*, *Cracovia*).
Leipzig (*Lipsca*).
Lemberg, vezi *Lwow*.
Leutschau, vezi *Levoča*.
Levoča (*Löcse*, *Leutschau*).
Liov, vezi *Lwow*.
Lipsca, vezi *Leipzig*.
Lisabona, vezi *Lisboa*.
Lisboa (*Lisabona*).
London (*Londra*).
Londra, vezi *London*.
Löcse, vezi *Levoča*.
Lwow (*Lemberg*, *Liov*).
Marseille (*Marsilia*).

Marsilia, vezi Marseille.

Moscova, vezi Moskva.

Moskva (Moscova).

Pilzen, vezi Plzeň.

Plzeň (Pilsen).

Pozsony, vezi Bratislava.

Praga, vezi Praha.

Praha (Praga).*

Pressburg, vezi Bratislava.

Raguza, vezi Dubrovnik.

Spišs (Szepesség, Zips).

Spiškée Podhradie (Szepesváralja, Kirch-
drauf in der Zips).

Strasbourg (Strassburg).

Strassburg, vezi Strasbourg.

Strigoniu, vezi Esztergom.

Szepesség, vezi Spišs.

Szepesváralja, vezi Spišské Podhradie.

Veneția, vezi Venezia.

Venezia (Veneția).

Viena, vezi Wien.

Vilna, vezi Wilno.

Wien (Viena).

Wilno (Vilna).

Wroclaw (Breslau).

Zips, vezi Spišs.

Lista ilustrațiilor

- I Cana de la Cîsnădie, 1675 (Nr. cat. 1). Fragment decorativ reprezentînd un *putto* — hermă.
- II Cana de la Cîsnădie. Fragment reprezentînd Cina cea de taină.
- III Cana Fleischer, 1675/1676 (Nr. cat. 2). Detaliu cu butonul capacului, reprezentînd un armăsar.
- IV Cana Reschner, 1682 (Nr. cat. 11). Detaliu cu butonul capacului, reprezentînd o figură ecvestră.
- V Cana Semrîger I, 1680 (Nr. cat. 3).
- VI Pocalul Armbruster I, 1680—1684 (Nr. cat. 9).
- VII Cana Reschner. Fragment din scena Judecării lui Solomon.
- VIII Cana Reschner. Fragment din scena Judecării lui Solomon.
- IX Cana Reschner. Fragment din scena Triumfului.
- X Cana Semrîger II, 1682 (Nr. cat. 12).
- XI Cana Semrîger II. Fragment din scena reprezentînd Vizita reginei de Saba.
- XII Cana Semrîger II. Fragment din scena Judecării lui Solomon.
- XIII Cristelniță, 1685 (Nr. cat. 17). Fragment reprezentînd medalionul central cu scena Botezului.
- XIV Cristelniță. Detaliu floral de pe marginea interioară a recipientului.
- XV Cristelniță. Fragment reprezentînd morfologia și decorul soclului.
- XVI Candela Zmarandei Cîntacuzino, 1687/1688 (Nr. cat. 20).
- XVII Sfeșnicele Franckenstein, 1691 (Nr. cat. 28—29).
- XVIII Sfeșnicul Franckenstein I. Fragment reprezentînd decorul soclului. În centru, în medalionul oval, armoariile comitelui.
- XIX Ciboriul din Cîsnădie, 1692 (Nr. cat. 31).
- XX Ciboriul din Cîsnădie. Fragment cu decorul capacului.

- XXI Ciboriul din Cisnădie. Fragment cu medalionul central reprezentînd Rugăciunea pe Muntele Măslinilor.
- XXII Ferecătura cupei din corn de rinocer, 1694 (Nr. cat. 44). Placa circulară a trepiedului.
- XXIII Albrecht Dürer: Rinocerul, gravură.
- XXIV Potirul de la Cluj, 1695 (Nr. cat. 47).
- XXV Ferecătura brâncovenească I, 1693 (Nr. cat. 43). Revers.
- XXVI Ferecătura brâncovenească I. Avers.
- XXVII Ferecătura brâncovenească I. Detaliu reprezentînd Rugăciunea pe Muntele Măslinilor.
- XXVIII Epitaful Franckenstein, 1697 (Nr. cat. 54). Detaliu reprezentînd Lupta lui Iacob cu îngerul.
- XXIX Epitaful Franckenstein. Detaliu reprezentînd portretul comitelui.
- XXX Matthaeus Merian, Arderea Troiei, gravură.
- XXXI Matthaeus Merian, Monstruoasa Tullia, gravură.
- XXXII Cana Franckenstein II, 1697 (Nr. cat. 53). Fragment reprezentînd Arderea Troiei.
- XXXIII Cana Franckenstein II. Fragment reprezentînd pe Monstruoasa Tullia.
- XXXIV Placheta votivă a lui Ladislaus Mikola de Someșeni, 1700 (Nr. cat. 58).
- XXXV Ceașca breslei țesătorilor din Sibiu, 1706 (Nr. cat. 61). Medalionul central reprezentînd pe Cimon și Pero în temniță.
- XXXVI Ceașca breslei țesătorilor din Sibiu. Profil.
- XXXVII Ferecătura brâncovenească II, 1709 (Nr. cat. 64).
- XXXVIII Ferecătura brâncovenească II. Detaliu reprezentînd pe sfinții Constantin și Elena în costume de curte.
- XXXIX Ferecătura brâncovenească II. Detaliu cu decor floral.
- XL Ferecătura brâncovenească II. Detaliu cu scena nașterii Sf. Ioan Botezătorul și cu figura sa înaripată.
- XLI Cana din Luna-de-Jos, 1690—1694 (Nr. cat. 25). Fragment cu decorul capacului.
- XLII Cana din Luna-de-Jos. Fragment din scena Triumfului.
- XLIII Matthaeus Merian, Triumful lui Sesostriș, gravură.
- XLIV Cana din Luna-de-Jos. Fragment din scena Triumfului.
- XLV Cana Naláczi, 1697—1699 (Nr. cat. 55). Detaliu cu butonul capacului reprezentînd o sirenă care cîntă din harpă.
- XLVI Cana Naláczi. Fragment reprezentînd Baia Bathsebei.
- XLVII Cana Naláczi. Fragment reprezentînd pe David și Bathseba.
- XLVIII Cana Naláczi. Detaliu reprezentînd Lapidarea judecătorilor.
- XLIX Potirul de la mănăstirea Dintrunlemn, 1680—1682 (Nr. cat. 6).
- L Ciboriul cu Samariteanul milostiv, după 1690 (Nr. cat. 24). Fragment cu medalionul central.
- LI Matthaeus Merian, Samariteanul milostiv, gravură.



- LII Ciboriul din Sibiu, *ante* 1692 (Nr. cat. 30).
 LIII Ciboriul din Sibiu. Fragment cu decorul capacului.
 LIV Ciboriul din Sibiu. Fragment cu Cina cea de taină.
 LV Pocalul de la Cluj, 1688—1690 (Nr. cat. 21). Fragment reprezentind decorul cupei.
 LVI Vas pentru ghimbir de la Cristurul Secuiesc, 1686—1690 (Nr. cat. 19).
 LVII Căprior, decor pentru masă, după 1692 (Nr. cat. 34).
 LVIII Căprior, decor pentru masă, atelier din Nürnberg, sfîrșitul secolului al XVI-lea.
 Coperta I Cana Reschner. Fragment din scena Triumfului.
 Coperta II Ciboriul cu Samariteanul milostiv.

Sursa reproducerilor

Sibiu, Muzeul Brukenthal, clișeele reproducerilor: I, II, III, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXVIII, XXIX, XXXII, XXXIII, XXXV, XXXVI, L, LII, LIII, LIV, Coperta II.
București, Muzeul de Artă al R. S. România, clișeele reproducerilor: IV, VII, VIII, IX, XVI, XXV, XXVI, XXVII, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX, Coperta I.
Cluj, Muzeul de Artă, clișeele reproducerilor: XLI, XLII, XLIV, LV.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, clișeele reproducerilor: XXX, XXXI, XLIII, LI.
Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, clișeul reproducerii: LVIII.
 Aducem și pe această cale mulțumirile autorului tuturor instituțiilor menționate.
 După *Reissenberger, Hann*, reproducerile: V, VI.
 După *Roth, Goldschmiedearbeiten*, reproducerea XXIV.
 După *Waldmann, Dürer*, reproducerea XXIII.
 După fotografii provenite din *colecția Julius Bielz*, reproducerile: XXXIV, LVI, LVII.
 Toate fotocopiile au fost executate de *Agneta Nagy*, cu excepția fotocopiilor după clișeele Muzeului de Artă al R. S. România din București, executate de *Irina Ghidali*.

Redactor: ȘERBAN POLVEREJAN
Tehnoredactor: CONSTANTIN RUSU

Apărut: 1972. Comanda nr.: 446. Coli de tipar: 13,50.
Tirajul: 1700+140+40 pag. pl. Hîrtia: tip înalt A 80
g/m². Format 70×90/16. C. Z. pentru bibliotecă
739.8(498:4) „16”.

Tiparul executat sub comandă nr. 681/1972 la
Întreprinderea Poligrafică Cluj, Str. Brassai nr. 5—7.
Republica Socialistă România



